Münster.1932.№ 23 Phil. Diss.

Anglistik

Vers und Prosa bei den jüngeren dramatischen Zeitgenossen Shakespeares

Ein Beitrag zum Studium der Formtechnik
im englischen Renaissancedrama

Inaugural-Dissertation

zur
Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der
Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der
Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster in Westfalen

vorgelegt von
Bernhard Scherer
aus Bromberg (z. Zt. Polen)

Buch- und Kunstdruckerei Wilh. Postberg, Bottrop i.W.

1932

Dekan: Herr Prof. Dr. M. Wackernagel

Referent: Herr Prof. Dr. Keller

Tag der mündl. Prüfung: 26. Februar 1932

Meinen Eltern
in Dankbarkeit und Liebe zugeeignet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547404_0018

Inhalt:

I. Problemstellung 1
II. Ben Jonson 6
III. Die übrigen Zeitgenossen Shakespeares 21
1. Beaumont und Fletcher 21
2. George Chapman 28
3. John Marston 30
4. Cyril Tourneur 31
5. John Webster 32
6. Thomas Dekker 33
7. Thomas Heywood 34
8. Thomas Middleton 35
9. Philip Massinger 36
10. John Ford 37
IV. Die Anwendung: Shakespeare 38
Anhang: Literaturverzeichnis 59

I. Problemstellung.

Mit dem Erscheinen der Arbeit von Magdalene Klein[1]) ist das Problem des Wechsels zwischen Vers und Prosa bei Shakespeare, das Wolfgang Keller bereits als „geklärt" betrachtete,[2]) aufs neue aufgerollt und scheinbar in neue Bahnen gelenkt worden. Scheinbar, denn so bestechend Frl. Kleins Anschauung auf den ersten Blick erscheinen mag, der Notwendigkeit einer genaueren Nachprüfung ihrer kühnen Ergebnisse wird sich keiner verschließen können, dem an einer wissenschaftlich exakten Ermittlung des Tatsachenbestandes gelegen ist.

Delius hatte schon frühzeitig das in Frage stehende Problem angefaßt und hatte die bekannte Dreiteilung der bei Shakespeare erscheinenden Prosa vorgenommen: komische Prosa, Konversationsprosa und euphuistische Prosa.[3]) Die mehr als einmal zutagetretende Unzulänglichkeit dieses vielfach zutreffenden Prinzips hat am besten vielleicht Delius selbst gefühlt, denn durch seine schönen und aufschlußreichen Einzelbetrachtungen untergräbt er sein am Anfang aufgestelltes abstraktes Schema selbst. In scheinbarem Gegensatz zu ihm hat Janssen[4]) dann als alleingültigen Faktor des Shakespeareschen Formwechsels die Stimmung herausgestellt. In Wahrheit war der Unterschied zwischen ihm und Delius gar kein so unüberbrückbarer, wie er vielfach auf Grund des polemisierenden Tones Janssens gesehen worden ist, der Neuland bebauen wollte, wo die Pflugschar tatsächlich schon tief eingesetzt hatte. Auch für Delius ist die Stimmung in vielen Fällen der treibende Faktor. 1918 gab dann Frl. Bordukat[5]) im wesentlichen eine sehr erfreuliche Bestätigung der bis dahin vorliegenden Ergebnisse. Mit letzterer Arbeit war jener Abschluß in der Erforschung des Problems erreicht, der Keller zu dem oben angeschnittenen Urteil veranlaßte, daß „das Prinzip von Shakespeares Wechsel zwischen pathetischen Blankversen und nüchterner Prosa geklärt" sei.

---

[1]) M. Klein, Shakespeares dramatisches Formgesetz. Bindung von Vers und Prosa von Shakespeare bis zum deutschen Expressionismus. (In „Wortkunst" N. F. 4. Hrsg. von Oskar Walzel. München, Max Hueber 1930.)

[2]) Sh.-Jb. 56, 129.

[3]) Nikolaus Delius, Die Prosa in Shakespeares Dramen. Sh.-Jb. 5, 227 ff.

[4]) V. F. Janssen, Die Prosa in Shakespeares Dramen. Straßburg 1897.

[5]) Gertrud Bordukat, Die Abgrenzung zwischen Vers und Prosa in den Dramen Shakespeares. Dissertation Königsberg 1918.

Und nun folgt nach längerem Abstande die Arbeit von Magdalene Klein. Ihr auf Grund eingehender Ueberlegungen und Erörterungen gefundenes Prinzip besagt, daß Shakespeare das einfache Faktum, daß der gebundene Mensch in gebundener, der gelockerte Mensch in gelockerter Form spricht, zum Grundsatz seiner kunstvoll angelegten Formgebung gemacht hat: der im eigenen Sein, im Empfinden, Wollen und Handeln g e s p a n n t e Mensch, der an der dramatischen Sphäre — der „Sphäre des Geschehens" — webt, spricht im Blankvers; der von der Spannung im Raum gelockerte, von Gefühl, Willen und Tat e n t s p a n n t e Mensch spricht Prosa. In bewußtem und schärfstem Gegensatz zu ihren Vorgängern, deren Ansichten sie entweder ganz ablehnt oder als oberflächlichste und nur von untergeordneter Bedeutung bleibende Erkenntnisse betrachtet, glaubt sie also, was immer wieder zu betonen sie nicht müde wird, durch ein starres, unvariierbares „Gesetz" erstmalig „tiefstes Wesen" zu erfassen, „tiefste Bedeutung" zu enthüllen. An die Betrachtung des Shakespeareschen Formgesetzes fügt sich eine Reihe von Einzelbetrachtungen über Fortsetzungen und Variationen des Shakespeareschen Prinzips in der neueren deutschen Dichtung von Goethe bis zum Expressionismus. Sie gipfeln in dem Endergebnis, daß die Erscheinungsform von Spannung und Lockerung sich gewandelt hat, das Wesen der Bindung von Vers und Prosa aber das gleiche geblieben sei.

Die Tatsache, daß die Arbeit aus der Schule von Walzel stammt, gibt ihr a priori ein charakteristisches Gepräge. Die Vermutung auf eine rein ästhetische Einstellung, die jeder historisch fundierten Grundlage abhold ist, wird vom ersten Worte an gerechtfertigt. Nur wenige Mal erfolgt in ganz kurzen Hinweisen Stellungnahme zum geschichtlichen Tatbestand, die darin besteht, daß dem literaturwissenschaftlichen Wert desselben gar keine Bedeutung beigemessen wird. Die betreffenden Hinweise sind, wodurch wohl schon äußerlich ihre Wertlosigkeit angedeutet werden soll, meist in die Fußnoten verwiesen. Es soll an dieser Stelle verständlicherweise nicht mit der objektiv kaum lösbaren Frage gerechtet werden, ob die ästhetische oder die historische Literaturbetrachtung vorzuziehen sei. Eine rein ästhetische Betrachtung ist sicher am ansprechendsten und für weiteste Kreise einzig genießbar. Sie wird und muß auch die endgültige sein. Man darf sich aber nicht verhehlen, daß sie ihrerseits, bedingungslos betrieben, nicht nur subjektiv gefärbt ist und sein muß, sondern daß sie vollkommen im Subjektiven stecken bleibt. Um wissenschaftlichen Wert zu bekommen, bedarf sie der auf historische Betrachtungsweise fundierten Bestätigung.[1]) Wo dieser Kontakt sich schließen läßt, ist zweifellos der höchste Grad wissenschaftlicher Literaturbetrachtung erreicht. Einer Nach-

[1]) Als Mindestforderung wird wohl die jedem Laien einleuchtende Erkenntnis aufrecht erhalten werden müssen, daß sie den geschichtlich faßbaren Tatsachen wenigstens nicht ins Gesicht schlagen darf.

prüfung, bezw. Korrektur, der Arbeit von Frl. Klein vom Standpunkt der historischen Entwicklung aus soll die vorliegende Untersuchung dienen.

Der Brauch, „gebundene und ungebundene Rede wechseln zu lassen", beherrscht das ganze elisabethanische Drama. Wo ein Dichter sich dem Brauche nicht fügt — ich denke etwa an die Hauptwerke Lylys oder die spätere Schaffensperiode Ben Jonsons — liegt der Grund meist auf der Hand. Schwieriger liegen die Verhältnisse, wenn wir nach der Bedeutung des Formwechsels beim einzelnen Dichter fragen. Bedeutet er für die ganze Zeit dasselbe? Können wir eine kontinuierliche Fortentwicklung in diesem Brauche feststellen? Oder gibt ihm jeder Dichter unabhängig von seiner Umwelt seine eigene Bedeutung, seinen eigenen Wert? — Die Ansichten hierüber gehen auseinander. Neigt Keller in gelegentlichen Hinweisen in seiner Literaturgschichte der englischen Renaissance [1]) mehr zur ersten Auffassung, so glaubt Frl. Klein Shakespeares Formgesetz aus sich selbst heraus als etwas Ueberzeitliches erklären zu können: Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger Shakespeares werden einer Würdigung überhaupt nicht für wert erachtet. Unter solchen Umständen freilich mutet die kühne Erklärung auf Seite 38, der ich im übrigen zustimme, wenn auch in einem anderen Sinne, als Frl. Klein meint, daß Shakespeare sein Prinzip „sinnvoll vielgestaltige Form" werden ließ, „wie keiner vor, neben oder nach ihm",[2]) doch etwas gewagt und voreilig an. Wie will man ein so absolutes und in derart dogmatischem Tone vorgetragenes Urteil begründen, wenn man die Werke der Zeitgenossen Shakespeares nicht einmal kennt? — Und noch etwas, was Frl. Klein vollkommen unberücksichtigt läßt: unter welchen technischen Vorbedingungen schafft Shakespeare seine unsterblichen Werke? M. J. Wolff hat erst kürzlich wieder darauf hingewiesen, daß Shakespeares Werke in gewissem Sinne als Volkskunst aufzufassen sind,[3]) und daß „unter den vier oder fünf größten Dichtern, die wir haben, der Engländer zweifellos der am stärksten historisch bedingte" ist.[4]) Und diese Anschauung wird von den führenden Wissenschaftlern allgemein geteilt. Die Arbeiten von Aronstein, Eckhardt, Keller, Schücking, um nur einige der hervorstechendsten zu nennen, legen Zeugnis hierfür ab. Shakespeare ist der mit beiden

---

[1]) Keller-Fehr, Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. Wildpark 1928. (In Walzels Handbuch der Lit.-Wiss.)

[2]) Von mir gesperrt.

[3]) Wenn — so füge ich hinzu — Shakespeare sich freilich auch, wie sein schneidendes „Kaviar fürs Volk" bezeugt, der Urteilsunfähigkeit der großen Masse, an der seine tiefsten Wahrheiten ergebnislos abprallen mußten, durchaus bewußt geblieben ist.

[4]) Max J. Wolff, Zum englischen Renaissancedrama. (Germ.-Rom.-Monatsschrift 17, 295 ff.)

Füßen in der Tradition stehende, mit seiner Zeit fest verwurzelte playwright, der „seine Ewigkeitskunst in den Formen der jeweils herrschenden Kunstrichtung" bietet, „ohne den Ehrgeiz, ein Neuerer zu sein".[1]) Daneben ist Shakespeare „ein rascher und flüchtiger Arbeiter, der immer den Moment auf sich wirken läßt".[2]) In keinem seiner Dramen fühlte er sich unmittelbar als „Dichter", und von daher kommt Wolff[3]) zu der Vermutung, daß er vielleicht deshalb so frühzeitig verstummte, weil er eine instinktive Antipathie gegen die mit Jonson einsetzende Richtung hatte, die nicht nur an den Zuschauer, sondern auch an den Leser appelliert, die also bewußt zur „Dichtung" übergeht. Man wird dem zwar entgegenhalten können, daß die theatralische Bedeutung Jonsons dazu in dieser Zeit doch wohl noch nicht groß genug gewesen ist. Man wird ferner die Einseitigkeit dieser Auffassung nicht übersehen können, wenn man sich die Kellersche These von den literarischen Absichten Shakespeares vergegenwärtigt,[4]) die übrigens kürzlich, wenn auch auf anderer Grundlage, von Schücking erneuert worden ist.[5]) So viel werden wir trotz aller Einschränkungen bei Shakespeare als gewiß voraussetzen dürfen, daß er — etwa im Gegensatz zu Jonson — mit dem Theater bis in sein tiefstes Wesen hinein verwurzelt gewesen ist, und daß der Gedanke an die plastische Wirkung der das Werk ins Leben umsetzenden theatralischen Darstellung auf der Bühne bei der Formgebung seiner Stücke weitgehend mitbestimmend gewirkt hat.[6])

Blicken wir von hier aus auf unseren Ausgangspunkt zurück, so wird man unsere Fragestellung sicher als berechtigt anerkennen. Es gilt festzustellen: erstens wie die Verhältnisse des Formwechsels v o r Shakespeare liegen, und zweitens wie das dramatische Formprinzip von seinen Zeitgenossen und Nachfolgern gehandhabt wird. Erst auf diesem Wege kann die Grenze zwischen Traditionellem und Individuellem bei Shakespeare deutlich werden.

---

[1]) Ph. Aronstein, Das englische Renaissancedrama, S. 165.

[2]) Keller-Fehr, a. a. O. S. 65.

[3]) A. a. O. S. 299.

[4]) Engl. Stud. 50, 1 ff. und Sh.-Jb. N. F. 1, 123 ff.

[5]) L. L. Schücking, Zum Problem der Ueberlieferung des Hamlet-Textes. (Ber. über d. Verhandlungen d. Sächs. Akad. d. Wiss. 1931. Bd. 83, Heft 4, S. 39 ff.)

[6]) Die Unterscheidung zwischen „Theaterschreibern" und „Dichtern" — „erstere denken nur an das schauende, letztere auch an das lesende Publikum" — habe ich von M. J. Wolff übernommen. Um Mißverständnisse zu vermeiden, betone ich, daß ich diese Unterscheidung ebenso wie Wolff selbst natürlich nur in begrifflichem Sinne als berechtigt anerkenne: eine innere Berechtigung für diese Scheidung gibt es nicht. Der echte, wirklich überragende und für die Bühne brauchbare „Theaterschreiber" ist selbstverständlich ebenso sehr Dichter, wie der „Dichter" Ben Jonson etwa, der ja doch auch mit der Aufführung seiner Dramen rechnete, Theaterlieferant war. Nur in diesem Sinne ist die gelegentliche Verwendung der besagten Unterscheidung zu verstehen.

Auf die erste Frage geben uns verschiedene Autoren[1]) eindeutige Auskunft. Der Ursprung des Formwechsels ist in dem gotischen Geist der mittelalterlichen Mysterien und Moralitäten zu suchen. Schon hier finden sich jene Ansätze in der Verwendung gegensätzlicher Metren, die dann später zum charakteristischen Formelement des nationalen Dramas geworden sind. Streng wird die rhythmische Scheidung zwischen den pathetischen und den komischen Teilen durchgeführt. Begünstigt durch den Einfluß der antiken Komödie, deren Metrum man im Gegensatz zum klassischen Trauerspiel nicht klar erkannte und als Prosa auffaßte, trat dann immer häufiger die Prosa an die Stelle der die komischen Teile bezeichnenden Metren. In Anlehnung an Gascoignes Formprinzip, bei dem die Prosa bereits eine große Rolle spielte, kommen schon die frühen Meister des Dramas zu jener Anordnung von Vers und Prosa, die auch für den jungen Shakespeare charakteristisch ist und auch von Frl. Klein bestätigt wird: der Vers bezeichnet die pathetischen, die Prosa, die den bei Shakespeare bis zum **Merchant of Venice** noch auftretenden Knittelvers verdrängt, wird zur allgemeinen Ausdrucksform für die burlesken sowohl wie für die nüchternen Stellen.

Wichtiger erscheint es festzustellen, wie der Formwechsel von jenen Autoren gehandhabt wird, in deren unmittelbaren Umgebung Shakespeare schafft. Diese zweite Frage soll der eigentliche Gegenstand unserer Betrachtung sein. Am aufschlußreichsten verspricht bei der Behandlung der Zeitgenossen Shakespeares naturgemäß Ben Jonson zu werden. Er ist nicht nur der größte Konkurrent Shakespeares und der bedeutendste Dichter neben ihm, er schafft vor allem mit einem so klaren Bewußtsein und einer so pedantisch genauen Ueberlegung, daß wir bei ihm weitgehenden Aufschluß über die Anwendung des Formwechsels erhoffen dürfen. Dazu kommt, daß die textliche Ueberlieferung in den alten Drucken z. T. äußerst mangelhaft ist, was auch für Shakespeare niemals außer Acht gelassen werden darf, und daß Jonson auch hier eine ganz besondere Stellung einnimmt. Er ist der einzige Dramatiker der Zeit, der den Druck seiner Stücke selbst — und zwar mit größter Genauigkeit — besorgt hat. Es soll ihm aus diesen Gründen ein eigener Abschnitt gewidmet sein. Hat sich uns Jonsons Formgesetz in Einzelanalysen enthüllt, so haben wir für das allgemeine Prinzip eine so feste Unterlage, daß wir uns für berechtigt halten, aus dem Heer der übrigen Theaterschreiber und Dichter eine Auswahl der einflußreichsten und selbständigsten zu treffen und diese in einer Gesamtübersicht darzustellen. Den Abschluß soll eine Anwendung der auf diesem Wege gefundenen Ergebnisse auf Shakespeare bilden. Denn die nachfolgenden Untersuchungen sollen ja nicht Selbstzweck sein. Sie sollen wie alles in der Wissenschaft dienen — dienen dem Aufbau un-

[1]) Z. B. Keller-Fehr, a. a. O. in gelegentlichen Hinweisen in dem Abschnitt über das Renaissancedrama, und Marie Muncaster, The Use of Prose in Elizabethan Drama. (Modern Language Review 14, 10 ff.)

seres Verständnisses für das größte dramatische Genie unserer abendländischen Kultur.

II. Ben Jonson.

Jonsons dramatische Tätigkeit setzt ein in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts. Von Anfang an bewährte er sich im wesentlichen als Lustspieldichter. Nur wenige Male gestattete er sich Exkurse auf das Gebiet der historischen Tragödie, und stets erwies sich das Lustspiel als das einzige Betätigungsfeld, auf dem ihm großer Erfolg beschieden war. Als er zum ersten Mal mit der Bühne in Berührung kam, war das romantische Lustspiel, das seine hohe Entwickelung vor allem der überragenden Kunst Shaspeares verdankte, die große Mode. In einem zaghaft tastenden Versuche, mit dem er sich erstmalig auf der Volksbühne einführte, paßte er sich der herrschenden Geschmacksrichtung an. Dabei war der Erfolg, den **The Case is altered** erzielte, ein so erfreulicher, daß manches Durchschnittstalent einen unzweifelhaft sicheren Wegweiser für seine Weiterentwickelung als Dramatiker darin erblickt haben würde. Daß dieses trotz typisch Jonsonscher Züge, die er bereits aufweist, ganz in der Theaterkonvention steckenbleibende Stück auch in der Form nicht original sein kann, leuchtet ohne weiteres ein. Um so verheißungsvoller ist die Aufgabe, den hier bereits stark ausgeprägten Formwechsel in seiner Eigenart und in seinem Verhältnis zu der schon im folgenden Jahre einsetzenden, von Jonson begründeten neuen Richtung ins Auge zu fassen. Aehnlich wie in Shakespeares Komödien des gleichen Dezenniums ist auch schon im Erstlingswerk Ben Jonsons die Prosa auffallend stark vertreten.[1]) Ein

[1]) Um der Vollständigkeit und der Kontrollmöglichkeit willen gebe ich für die einzelnen Werke in Form von Fußnoten eine vollständige Uebersicht über die Form und den Bau der Stücke. Die eingehende Besprechung wird sich jeweils auf eine Darstellung der großen Linie in der Verwendung des Formwechsels und eine Erklärung besonders typischer und charakteristischer Einzelfälle erstrecken. — Reine Versszenen in **The Case is altered** sind: I, 3; II, 1 und 3; III, 1 und 2; IV, 2; V, 1 und 3. — Reine Prosaauftritte stellen n u r die komischen Intermezzi der Vertreter der niederen Stände dar: I, 1; II, 4; IV, 1 und 3; V, 2. — Alle übrigen Szenen sind in Mischform gestaltet. In I, 2 und III, 3 findet der Formwechsel sehr weitgehende Verwendung und zwar nach den noch zu behandelnden Gesichtspunkten. — II, 2 ist fast ganz in Prosa gestaltet. Ueber die metrisch geformten Schlußworte wird besonders gehandelt werden. — IV, 4 zerlegt sich formell in vier Teile. Der erste und dritte Teil weisen einen sehr sprunghaften Wechsel auf, dem eine besondere Besprechung gewidmet werden muß. Der zweite und vierte Teil sind Prosaintermezzi im Sinne von I, 1. — Die Versszene IV, 5 wird nur von der Prosa des Maximilian unterbrochen, die uns gleichfalls noch beschäftigen wird. — Die Schlußszene V, 4 in Versen wird gegen das Ende hin durch die Prosa abgelöst, die hier aus dem gleichen Grunde Verwendung findet wie in I, 1 und IV, 4.

flüchtiger Blick auf die Gesamtform des Stückes läßt sogleich erkennen, daß rein äußerlich eine scharfe Scheidung besteht zwischen Personen, die sich n u r der Prosa, und solchen, die sich sowohl der Prosa wie des Blankverses bedienen. Zu den ersteren gehören die Vertreter der niederen Stände, von denen, entsprechend den Shakespeareschen Clownszenen, die ganz aus der Handlung losgelösten, lustig-scherzhaften Unterhaltungsauftritte bestritten werden. Neben ihnen existiert noch eine zweite in der ausschließlich prosaischen Redeform isoliert dastehende Figur: der General of the Forces Maximilian. Erscheint im ersten Falle der auch für Shakespeares Clownszenen durchaus zutreffende Begriff der Lockerung im Sinne Magdalene Kleins anwendbar, so versagt ihr Prinzip bereits im zweiten Falle. Maximilian ist seiner entschlossenen, mit den Tatsachen rechnenden Charakterveranlagung zufolge niemals überschwenglich oder pathetisch gestimmt. Ueberall bleibt er auch in der Ausdrucksform sich selbst treu, gleichgültig ob er sich in gelockerter oder dramatisch gespannter Sphäre bewegt, ob seine Partner in gebundener oder in ungebundener Rede sprechen. Die Redeform der übrigen Personen ist fast immer der Vers. Gehen sie einmal zum Prosagebrauch über, so geschieht es niemals an Stellen dramatischer oder persönlicher Lockerung,[1]) sondern dort, wo ihre maßvoll gehobene Stimmung, durch ein äußeres Faktum veranlaßt, in große Aufregung, Wut oder Schrecken umschlägt, wo sie also ohne Rücksicht auf Stand oder auf äußeres Auftreten sich in ihrer Leidenschaft gehen lassen. Die Prosa beherrscht z. B. in Szene I, 2 die aufgeregte Situation, bis Maximilian dem Grafen das Wort: „Preserve your patience!" zuruft, das ihn wieder zur Besinnung bringt: gleichzeitig formen sich seine Worte wieder im Blankvers. — Die in Vers geformte Unterhaltung zwischen Angelo und Rachel IV, 4 wird durch des Flickschusters Juniper Ruf unterbrochen, in dem Rachel die Stimme ihres Vaters zu erkennen glaubt. In größtem Schrecken trennen sie sich, nachdem jeder hastig noch schnell ein paar ungeformte Worte hervorgestoßen hat. — In der gleichen Szene weiter unten findet sich folgende Episode. Als Bettler Jaques verkleidet hütet der Haushofmeister Melun seinen auf

---

[1]) In seiner kurzen Kritik der Studie von Frl. Klein im Sh.-Jb. 66, 218 f. hat Keller bereits darauf hingewiesen, daß der Wechselbegriff von Spannung und Lockerung durchaus kein einheitlicher Begriff ist, sondern daß er ganz verschiedenes bezeichnet. In einem z. T. als Antwort auf Kellers Rezension zu bewertenden Aufsatz (Anglia 56, 67 ff.), in dem sie keine neuen Ergebnisse vorlegt, sondern im wesentlichen die bereits bekannten für einige spezielle Fälle nochmals näher umschreibt, wendet sich Frl. Klein gegen Kellers Einwand und unterstreicht noch einmal **ihren** Standpunkt, ohne einen Beweis zu erbringen. Gerade durch die erneute Nebeneinanderstellung der vier großen Tragödien Shakespeares und ihrer Formanalyse durch Magd. Klein scheint mir deutlicher zu werden als zuvor, wie sehr Keller recht hat, wenn er die Einheitlichkeit des Begriffs Lockerung in Frage stellt. Auf Einzelheiten ihrer Arbeit komme ich im letzten Kapitel zurück.

unrechtmäßige Weise zugeeigneten Schatz, den er im Hofe vergraben hat. Er glaubt sich von Juniper, den er im Hofe trifft, bestohlen und dringt in maßloser Wut auf den vermeintlichen Dieb ein. Hier spricht er natürlich in Prosa. Sobald er aber zur Selbstbesinnung kommt und abseits für sich zu spekulieren beginnt, kehrt er auch wieder zum Vers zurück. Die Beispiele ließen sich vermehren, wenn man sich freilich gerade in diesem Anfängerwerk des jungen Künstlers, der vielfach nur der Tradition zuliebe, nicht aus eigenem inneren Drange heraus gestaltet, des Eindrucks einer gewissen Willkür in der Verwendung des Formwechsels manchmal nicht recht erwehren kann. — Schließlich sei noch auf zwei ungemein wichtige Erscheinungen hingewiesen, die auch in der Formgebung bereits auf das besondere Talent des heranreifenden Künstlers schließen lassen. Fast in allen seinen in der Mischform gestalteten Dramen findet sich zwischen den beiden mehr oder weniger scharf ausgeprägten, einander gegenüberstehenden Welten die sich in der Redeform deutlich gegeneinander abheben, ein Vermittler, der in beiden Welten sofort den Anschluß findet und auch in der Redeform sich sofort akklimatisiert. Ein fein durchgebildeter Ansatz zu dieser Figur ist in unserem Lustspiel der Haushofmeister Christophero. Besonders aufschlußreich sind in dieser Hinsicht die Szenen I, 1; II, 2; II, 3; III, 1. — Die zweite, das Kleinsche Prinzip noch näher berührende Feststellung betrifft die schon hier wahrnehmbare Tatsache, daß in der ganzen spät-elisabethanischen Zeit auch die Vertreter der niederen Stände ihrem Erleben im rhythmisch gebundenen Wort Ausdruck verleihen, wenn sie unmittelbar in die Handlung eingreifen, oder wenn sie durch ein Erlebnis im Innersten gepackt, in hochpathetischen Worten ihren zusammengeballten Gefühlen Luft machen. In Jonsons Jugendstück ist es der Bericht des Boten über die Gefangennahme von Graf Fernezes Sohn (III, 1), dem der Dichter seiner pathetischen Grundstimmung wegen die Versform gegeben hat.

Im folgenden Jahre bereits (1598) vollzieht sich der grundlegende Umschwung in Jonson. Für immer gibt er dem romantischen Lustspiel den Scheidebrief. Mit starker Selbstüberwindung verzichtet er auf die Fortführung jener Kunstrichtung, innerhalb deren Bereich ihm zum ersten Mal das Bühnenglück gelächelt hatte. Der seinen harten, unbeugsamen Charakter kennzeichnende eiserne Wille führt ihn zu jener Richtung, von der aus der erst später als allgemein angenommene Uebergang zum Londoner realistischen Sittenstück erfolgen konnte: der Charakterkomödie, die er als Schüler der Antike zunächst anstrebte.[1])

---

[1]) Daß Jonson nebenbei hier bereits das Milieu des Londoner Kleinbürgers mit seinem Leben auf der Straße und in der Kneipe von fern vorgeschwebt haben mag, läßt sich damit durchaus vereinigen. Wenn er seine Stücke zunächst noch in Italien spielen läßt, so ist das als eine äußere Traditionsgebundenheit aufzufassen. Die Verlegung des Schauplatzes in **Everyman in his Humour** von Florenz

Mit dem ersten dieser Richtung angehörenden Stücke wird er der Begründer der vielgenannten „Humour Plays", deren Einfluß in fast allen Lustspielen der Zeit zu spüren ist. Der Titel schon zeigt den Sinn und die Eigenart des Stückes an. **Everyman in his Humour** bezweckt nichts weiter als die Darstellung einer Reihe von Charakteren, die sich in irgend eine unsinnige Schrulle (humour) verrannt und verbissen haben, in ihrer eigenen lächerlichen Wirkung und in dem unvermeidlichen Zusammenprall aufeinander. Angesichts der so rücksichtslos durchgeführten Eigenwilligkeit im Gegenstand und in der Charakterzeichnung liegt auch die Vermutung auf eine eigenwillig-selbständige Behandlung der Gestaltungsform sehr nahe. Und tatsächlich scheint Ben Jonson hier auf den ersten Blick in der durch Prosa und Vers differenzierten Redeform nur eine Differenzierung einzelner Charaktere ausdrücken zu wollen. Diese Auffassung ist vor allem von Frl. Muncaster (s. o.) mit Nachdruck vertreten worden. Ob sie zu Recht besteht, kann nur durch eine genaue Formanalyse des Stückes entschieden werden.

Eine der wichtigsten Grundtatsachen Jonsonscher Formgebung wird uns durch die Notiz von Drummond of Hawthorndon in seinen Conversations (15, 376.) übermittelt, in der er von Jonson sagt,

> „that he wrott all his (verses) first in prose, for so his master Cambden had learned him."

Gibt Jonson nun in seinen zum größten Teile in Prosa geschriebenen Komödien einzelnen Partien nachträglich die Form der gebundenen Rede, so spricht sich darin ein ganz bestimmter und klarer Formwille des Künstlers aus. Der einzig gangbare Weg, den Grund für Jonsons Formwechsel zu ermitteln, scheint der von Frl. Klein für die Erkenntnis des Prosagebrauchs bei Shakespeare eingeschlagene Weg zu sein. Unsere Fragestellung muß also lauten: Was bedeuten die Verspartien in EMin für den Ablauf des ganzen Stückes?[1])

---

nach London ist nur eine notwendige Folge der inneren künstlerischen Entwickelung Jonsons. Wann die Umarbeitung vorgenommen worden ist, steht allerdings nicht ganz fest. Meist wird sie bereits in das Jahr 1601 verlegt. Für wahrscheinlicher halte ich Kellers Ansicht, der sie erst 1605 (also nach **Eastward Hoe**) datiert. — In der weiteren Darstellung bedeutet: **EMin I** (II) = **Everyman in his Humour I.** (II.) Fassung. — **EMout** = **Everyman out of his Humour.**

[1]) Da der Formwechsel von diesem Stücke an bei Jonson fast ausschließlich an einzelne Charaktere gebunden ist, werden die Formgegensätze nunmehr für diese bestimmten Charaktere gegeben, und zwar zunächst für die zweite Fassung des Stückes. Allein durch die Prosa charakterisiert ist eine große Anzahl von Szenen: I, 2, 3 und 4; II, 2; III, 1; IV, 2, 3, 5, 7 und 9; und der ganze V. Akt. Für die übrigen Szenen ertreckt sich der Vers auf die folgenden Charaktere: I, 1: Old Knowell. — II, 1: Kitely, Downright (an einer Stelle). — II, 3: Old Knowell. — III, 2: Kitely, Cash. — III, 3: Kitely. — IV, 1: Bridget, Kitely. — IV, 4: Old Knowell. — IV, 6: Kitely, Bridget. — IV, 8: Old Knowell, Dame Kitely, Kitely. — Im wesentlichen finden wir diese nach der zweiten Fassung dargestellte Verteilung von

Mit größerer Offensichtlichkeit als in **The Case is altered** zeigt sich hier auf den ersten Blick, daß an eine Anwendung des Kleinschen Formgesetzes überhaupt nicht zu denken ist. Der Formwechsel hat hier mit der Bezeichnung einer Spannung oder Lockerung nicht das mindeste zu tun. Zunächst läßt sich erkennen, daß durch den Versgebrauch nur ganz bestimmte Charaktere ausgezeichnet sind. Am sichtbarsten springt er bei der Gestalt des alten Knowell[1]) in die Augen, des besorgten Vaters, der seinem jungen, lebenslustigen Sohne auf Schritt und Tritt folgt. Seine sorgenvollen, eine scharfe Kritik an der fröhlichen Ausgelassenheit des jungen Studenten offenbarenden Gedanken finden im Vers Ausdruck. Doch zeigt schon diese erste Gestalt, daß es nicht in der Absicht des Dichters lag, diesen Charakter als solchen durch den Vers hervorzuheben, sondern nur die durch den Charakter weitgehend gegebene Stimmung. Ein geschraubtes Pathos, das überall seine Reden beherrscht, findet im Vers sinnfälligen Ausdruck, sei es daß er vor sich selbst die in seiner Meinung mit dem Alter notwendig verbundene abgeklärte Lebensweisheit zur Schau trägt, sei es daß er sich der Jugend gegenüber in Ratschlägen und Ermahnungen ergeht. Aeußert er sich einmal über Dinge, die für ihn von nebensächlicher Bedeutung bleiben, was bei seiner Charakterveranlagung natürlich selten genug der Fall ist, so bedient er sich tatsächlich der Prosa. Letztere Erscheinung ist übrigens in **EMin I** schöner ausgebildet als in **EMin II.** — Auch die Stimmung des von der Eifersucht gequälten und verfolgten Kaufmanns Kitely fordert der gemäßigten Umgebung gegenüber meist den Blankvers. Auch hier zeigt sich wieder, daß Jonson in der ersten Fassung, die die ganz gewöhnlichen Mitteilungen und geschäftsmäßigen Aufträge in Kitelys Mund stets in Prosaform bringt, bezüglich der Formgebung stellenweise konsequenter vorging als in der späteren Umarbeitung. — Auch Kitelys Frau, die anfangs stets in Prosa spricht, bedient sich in der aufgeregten Szene IV, 8, da sie von glühender Leidenschaft erfüllt ist, des Verses. — Ihnen gegenüber ist die Prosa die Ausdrucksform all derer, die, wirklichkeitsnäher und nicht von so pathetisch sich äußernden Schrullen besessen, in nüchterner, aber hei-

---

Prosa und Vers bereits in **EMin I** vor. Die Abweichungen beschränken sich meist auf kurze, kaum ins Gewicht fallende Einzelstellen. Bedeutenderen Abweichungen begegnen wir nur im Beginn von II, 1, wo die schärfere Trennung zwischen den einzelnen Charakteren und der präzisiertere Wechsel bei der Figur des Kitely, der uns in der ersten Fassung entgegentritt, in der zweiten Fassung zugunsten der reinen Versform aufgegeben worden ist. Zum Schluß von III, 3 haben wir in **EMin II** in den Schlußworten des Knowell nur einen einzigen kurzen Ausspruch, in **EMin I** dagegen eine ausgedehntere Versrede. Genau das gleiche gilt für die Schlußrede des jungen Knowell am Ende des V. Aktes. Auf letztere Erscheinung wird noch eingehend Bezug genommen.

[1]) Die Namen, Szeneneinteilungen usw. sind stets nach **EMin II** zitiert. Nur bei Abweichungen verweise ich auf die erste Fassung.

terer Stimmung dahinleben. Es sind dies natürlich vor allen die beiden lebensfrohen Studenten, der jähzornige Bauer, der lustige Intrigenknüpfer, der verständige Richter u. a. m. Während in der ersten Fassung des Stückes durch den Formwechsel ganz offensichtlich nur Stimmungsunterschiede bezeichnet werden, zeigt die zweite Bearbeitung, in der die Stimmung zwar immer noch ausschlaggebender Faktor ist, daß Jonson — entsprechend dem Prinzip seiner Charakterkomödie — immer mehr Wert auf die Herausarbeitung extremer Charaktere legt und die einzelnen Stimmungen in unmittelbare Abhängigkeit von den Charakteren bringt. Daß hierunter der Formwechsel in seiner Reinheit in der Tat leidet, ist schon gesagt worden. Dies zeigt sich am auffallendsten in der Verschiedenheit der Bearbeitungen des letzten Aktes. Die Intrigen und Verwickelungen werden durch den vom gesunden Menschenverstand geleiteten Richter Clement gelöst. Während nun in **EMin I** der mit seiner Poeterei in Mißkredit geratene junge Knowell eine groß angelegte, von hohem Pathos getragene, metrisch geformte Verteidigungsrede hält, legt der Dichter, da er das Mißverhältnis dieser Wortemacherei zu dem Charakter des gänzlich unpathetischen Lebensgenießers erkannte, in **EMin II** eine kurze Verteidigungsrede für den wahren Dichter gegenüber dem kurz vorher als Plagiator entlarvten Dichterling dem verständigen Richter in den Mund. Und Knowell begnügt sich mit der seinem Charakter in der Tat entsprechenderen kurzen Erklärung:

„Sir, you have saved me the labour of a defence."

Aehnlich verhält es sich mit dem alten Knowell, dessen pathetische Schlußreden die gesunde nüchterne Stimmung des ganzen Aktes zerstören und deshalb in der zweiten Bearbeitung fortgelassen sind.

Ein Jahr später folgt **EMout.**[1]) Das Stück, in dem die Handlung noch weiter zurücktritt als im vorangehenden, bedeutet vom dramatischen Standpunkt aus einen erheblichen Rückschritt. Noch rücksichtsloser als zuvor will der fanatische Moralist hier die Fehler seiner Zeit aufdecken. Sein Stück wird somit zur beißenden Satire. Wieder zeichnet Jonson schrullenhafte Charaktere, an denen diesmal zum Schlusse gezeigt wird, daß ihre Schwächen durch Uebertreibung heilbar sind. Die Lebensechtheit der Jonsonschen Charaktere beginnt schon hier

[1]) Auch hier erscheint es am praktischsten, zur allgemeinen Uebersicht die Verteilung von Vers und Prosa für die einzelnen Charaktere anzugeben. Wir begegnen innerhalb dieses vorwiegend in Prosa abgefaßten Stückes dem Vers in folgenden Szenen: I, 1: Macilente, Sordido. — II, 1: Puntarvolo (in einem einzigen isoliert dastehenden Ausruf.) — II, 2: die erste Hälfte ganz in Vers (Macilente, Deliro, Fallace), in der zweiten Hälfte beschränkt sich der Vers auf einen Ausspruch des Macilente. — III, 1: ein kurzes Wort des Macilente (etwa in der Mitte der Szene). — III, 2: Sordido (stellenweise). — III, 3; IV, 1, 4; V, 7: nur noch gelegentliche Aussprüche des Macilente. Ueber alle Einzelheiten wird im folgenden berichtet.

nachzulassen. Eckhardt weist auf den Anklang an die Moralitäten hin: die Gestalten sind nicht mehr der Wirklichkeit abgelauscht, sondern an der Studierlampe ersonnen.[1]) In formgeschichtlicher Hinsicht dagegen steigt der Wert der einzelnen Stücke Jonsons in kontinuierlich fortschreitender Linie. Der Formwechsel ist mit immer größerer Schärfe und Klarheit herausgearbeitet. Immer exklusiver wird Jonson in der Verwendung der gebundenen Rede. Im wesentlichen sind es nur noch zwei Charaktere, die, nicht ausnahmslos, aber in ganz bestimmten Situationen konsequent in Jamben sprechen: Macilente, der neidische Gelehrte, und Sordido, der geizige Bauer. Von der ersten Szene an erscheint Macilente als der isolierte, die Welt und ihre Laster mit schärfster Kritik beobachtende Außenseiter, der nur mit Widerwillen den Verkehr mit der verhaßten Umwelt aufrechterhält und ihn im allgemeinen darauf beschränkt, dieser ihre Fehler vorzuhalten. Solange er also für sich persönlich oder öffentlich seine scharfe Kritik an den Mitmenschen übt, solange er über allgemeine Dinge meditiert, die er zu seiner eigenen Lebensanschauung gemacht hat, kurz, solange er sich über die lächerliche Umwelt erhaben fühlt und dieses Gefühl in gehobener Ausdrucksweise zur Schau trägt, ist seine Redeform der Blankvers. Gerade an jenen Stellen also, die mit dem Fortgang der Handlung in keiner Beziehung stehen, ist der Vers das herrschende Ausdrucksmittel. Tritt er tatsächlich einmal aus seiner kritisch-philosophierenden passiven Einstellung heraus, greift er in die Handlung ein, ja, wird er gar, wie etwa im fünften Akt, der eigentliche Verursacher der Handlung, von dessen Intrigen und Eingriffen das ganze Geschehen abhängt, so vernehmen wir kein einziges rhythmisch geformtes Wort aus seinem Munde. Frl. Kleins Formprinzip erweist sich auch hier als völlig unzureichend. Deutlicher als irgend eine andere Stelle offenbart es der Schluß des fünften Aktes. Gerade in dem Augenblick, in dem auch der letzte der Narren von seiner Schrulle geheilt ist, und in dem Macilente als einzig Uebrigbleibender sich selbst und seinen philosophierenden Schlußfolgerungen überlassen ist, als die Handlung von einer mit geläuertem Pathos erfülltem Meditation abgelöst wird, erfolgt der Uebergang zum Vers.

Dasselbe offenbart der Charakter des geizigen Bauern, dessen höchstes Glück lang anhaltendes Regenwetter bedeutet. Gegen Ende des ersten Aktes zeigt er sich zum ersten Male mit einem Wetterprognosenbüchlein in der Hand. Klebt er in seinem Gespräche an dem Text des Büchleins, zu dem er nur kommentierende Bemerkungen macht, so

---

[1]) Eduard Eckhardt, Das englische Drama der Spätrenaissance. Berlin und Leipzig 1929. S. 5. — Richtiger wäre es vielleicht, mit Keller den Grund für all diese Erscheinungen in der Abhängigkeit Jonsons von der antiken Komödie zu suchen.

spricht er Prosa. Sobald er sich davon freimacht und mit einem pathetisch hervorgestoßenen:

„Blest be the hour wherin I bought this book!"

seiner großen Freude Ausdruck verleiht, kann er nur im Blankvers sprechen. Auch die darauf folgende große Rede kann ihrer gehobenen Stimmung wegen nicht in Prosa geformt sein. Gleichzeitig mit der gemeinsten Freude seines Geizes erreicht auch das übertriebene Pathos seinen Höhepunkt:

„What though a world of wretches starve the while,
He that will thrive, must think no courses vile!"

Und genau dieselbe Erscheinung zeigt III, 2, wo sich seine Freude über die eigene Bekehrung zur Vernunft („out on my wretched humour!") in einer hochpathetischen Blankversrede äußert:

„— — — — — — — — — — — — — — —
I am by wonder changed; come in with me
And witness my repentence: now I prove,
No life is blest, that is not graced with love!"

Daß auch in diesem Lustspiel nicht der Charakter als solcher, sondern ausschließlich die Stimmung der Grund für den Formwechsel ist, beweisen noch zwei andere Erscheinungen in aller Evidenz. In dem ganz im Vers gestalteten ersten Teile der Szene II, 2 könnte nur bei Macilente der Versgebrauch aus seinem Charakter erklärt werden. Aber auch die ausgesprochenen Prosafiguren Deliro und Fallace ergehen sich ganz in der gebundenen Rede. Deliro ist in seine spleenige Frau derart vernarrt, daß er auch über ihre Verrücktheiten und Schrullen nur in heiliger Scheu und ehrfürchtiger Schwärmerei reden zu dürfen glaubt. Und für den gebieterischen Ton, den Fallace ihrem knechtischen Gatten gegenüber anschlägt, kommt auch nur der Stimmung wegen der Vers zur Anwendung. Mit der durch das Eintreten Fungosos sich vollziehenden Ernüchterung der Stimmung erfolgt sofort die Rückkehr zur schlichten Prosa.

Und noch ein Hinweis ist geeignet, in der behandelten Frage Klarheit zu schaffen. Ich meine jene Stelle, die in formtechnischer Hinsicht vielleicht als die wichtigste im ganzen Stück bezeichnet werden kann, weil Jonson hier den Grund für den Formwechsel — die Stimmung — ausdrücklich nennt. Puntarvolo, der „vain-glorious knight", mit seiner albernen Vorliebe für die ritterliche Romantik, die er in das nüchterne Alltagsleben hineinträgt, ist vom Anblick seiner am Fenster erscheinenden Gattin so überwältigt, daß sich sein Willkommensgruß in die Verse formt:

„What more than heavenly pulchritude is this,
What magazine or treasury of bliss?
Dazzle, you organs to my optic sense,
To view a creature of such eminence:
O, I am planet-struck, and in yon sphere
A brighter star than Venus doth appear!" (II, 1.)

Und aus dem Munde der abseits stehenden Beobachter vernehmen wir die Worte:

„How In verse!" — „An extacy, an extacy, man!"

Deutlicher als diese Worte es erkennen lassen, kann wohl kaum gezeigt werden, was Jonson durch den Formwechsel auszudrücken beabsichtigte.

Nur im Vorübergehen sei darauf hingewiesen, daß die Reden der beiden Zuschauer, die der Dichter das ganze Stück über ihre glossierenden Zwischenbemerkungen zu den Vorgängen auf der Bühne machen läßt, ausschließlich die Prosaform aufweisen. Es wird hierauf noch Bezug genommen werden.

Jonson setzt das Prinzip seiner satirischen Charakterkomödie auch in den beiden folgenden Werken (**Cynthia's Revels** und **The Poetaster**) fort. Der Rückgang einer vernünftigen, greifbaren Handlung schreitet auch hier weiter und verursacht besonders in den ersten vier Akten von **Cynthia's Revels** einen Gipfel von dramatischer Langweiligkeit und gedanklicher Leere. Immer deutlicher zeigt es sich, daß Jonson nicht aus innerem Drange, nicht aus einem Ueberschwall des Gefühls und der Empfindung heraus gestaltet, sondern daß es ihm lediglich darauf ankommt, seine starren, für die Bühne gänzlich unbrauchbaren Prinzipien darzulegen. Gleichzeitig aber klären sich auch immer sichtbarer die Prinzipien, die dem Formwechsel bei ihm zu Grunde gelegt sind. Und schon in **Cynthia's Revels** kündigt sich deutlich seine Tendenz zum reinen Versdrama an. Stellte Jonson bisher eine Reihe einzelner Charaktere nebeneinander, von denen nur gelegentlich der eine oder der andere im Vers über sich oder seine Umwelt meditierte oder kritisierte, so zeigen sich von nun an deutlich zwei gegeneinander sich abhebende Welten, von denen auf die Darstellung der poetisch gehobenen immer größere Sorgfalt verwandt wird, bis sie in **Sejanus** einen selbständigen, unabhängigen Gegenstand darstellt. Gleichzeitig wird der Blankvers alleiniges Ausdrucksmittel. Der stark ausgeprägten formtechnischen Aehnlichkeit von **Cynthia's Revels** und **The Paetaster** wegen werden die beiden Stücke im Folgenden parallel neben einander betrachtet werden.

Zunächst zu **Cynthia's Revels.**[1]) Das Ganze soll eine höfische Satire sein. Jonson stellt die aus übersteigerter Selbsthilfe geborenen Modetorheiten am Hofe der Königin Elisabeth mit der ganzen ihm eigenen Schärfe und Bitterkeit an den Pranger. Die Königin selbst feiert er in der Gestalt der Cynthia als einen von himmlischer Glorie

[1]) Der großen Uebersichtlichkeit und der Einheitlichkeit im Aufbau wegen wird hier sowohl wie beim **Poetaster** auf eine nach Szenen geordnete Zusammenstellung des gesamten Materials verzichtet. Durch eine Darstellung des Formwechsels für die einzelnen Charaktere ist zugleich auch ein erschöpfender Materialnachweis gegeben.

verklärten, einsam dastehenden Tugendstern. Doch hat auch sie in den Figuren des strengen, alle Untugenden scharf verurteilenden Kritikers Crites und der jedem äußeren Tand abholden Arete tatkräftige Helfer. Die beiden einander völlig fremd gegenüberstehenden Welten sind auch durch die Redeform scharf von einander geschieden. Nie geschieht es, daß sich ein Vertreter der „gallants" aus seiner Prosasphäre emporhebt zu den Höhen der sich im Reiche des Blankverses bewegenden Welt der Cynthia und ihrer Getreuen. Die erhabene Cynthia selbst ist durch einen ausnahmslosen Gebrauch des Verses charakterisiert. Crites und Arete dagegen sprechen, wenn sie sich zu einem Umgang mit den verachteten Toren herablassen, stets in Prosa. Die gehobene Ausdrucksform der poetisch erhabenen Welt in den Schmutz der verkommenen Wirklichkeit zu ziehen, wäre ihnen Sakrileg, Verbrechen am Heiligsten. — Zwei Personen bleiben in dem sehr übersichtlich gestalteten Stücke in ihrer Redeform noch näher ins Auge zu fassen: Merkur und das Echo. In Merkur begegnen wir wieder der oben erwähnten typisch Jonsonschen Gestalt des Vermittlers. Mit ebensolcher Selbstverständlichkeit gebraucht er im Verkehr mit Crites den Blankvers, wie er sich im Umgang mit den Modegecken im Reich der Prosa bewegt. Das Echo nimmt eine aus dem Rahmen des ganzen Stückes fallende Sonderstellung ein. Die wunderbar schöne poetische Stelle, die sein einziges Auftreten (I, 1) charakterisiert, verträgt natürlich nur die poetische, nicht die realistisch-nüchterne Diktion.

Genau das gleiche Formprinzip weist der **Poetaster** auf. Fast für jeden Charakter, für jede Situation, für jede Formbezeichnung findet sich eine Entsprechung in **Cynthia's Revels.** Der Welt der Cynthia entspricht hier der Hof des Augustus, die dortigen Modegecken haben ihr Pendant in dem Dichterling und seiner Umgebung. Die Redeform des göttlichen Augustus ist naturgemäß der Blankvers. Die einzige Ausnahme im fünften Akt ist durch die Situation gerechtfertigt: als der Dichterling bestraft werden soll und man ihm das Brechmittel eingeben will, da verläßt den erhabenen Herrscher für einen Augenblick die repräsentative Zurschaustellung seiner Würde, und er mischt sich mit ein paar kurzen Prosaworten in diese wahrlich wenig heroische Angelegenheit. Crispinus und seine Genossen dagegen bleiben stets in der ihnen zukommenden Prosawelt befangen. Das gleiche gilt von dem schmarotzerischen Wüstling, dem miles gloriosus Tucca.

Sehr interessante Einzelbeobachtungen über den Wechsel von Vers und Prosa gestatten die Dichterpersönlichkeiten. Vor allem bewegt sich der strenge Kritiker und Moralist Horaz, in dessen Worten wir Jonsons eigene Stimme ebenso eindringlich vernehmen wie in den Aeußerungen des Crites, ständig im Wechsel zwischen den beiden Redeformen. Die ihm zukommende Ausdrucksform ist natürlich der Blankvers, dessen er sich sowohl im Umgang mit Augustus und den anderen Dichtern als auch in seinen kritischen Betrachtungen bedient. Im Um-

gang mit dem Dichterling (III, 1) und in der reichlich groben Schlußszene, wo seine Freude über die glänzende Wirkung des Brechmittels ihn jeder Poesie und Würde beraubt, spricht er Prosa. Doch bricht in III, 1 dem Crispinus gegenüber des öfteren sein hehres, unverleugbares Pathos durch und seine Empfindungen äußern sich im rhythmisch gebundenen Wort.

Weit mannigfaltiger und kunstvoller noch ist die Verwendung des Formwechsels bei der Figur des Ovid. Nur in ganz bestimmten Situationen läßt sich der schwärmerische Poet zum Prosagebrauch herab: erstens in seiner Unterredung mit dem Diener Luscus (I, 1), zweitens in dem gänzlich unpoetischen Hause des Bürgers Albius und seiner albernen Frau (II, 1) und drittens bei dem ganz in Prosa geformten Götterfeste (IV, 3). In allen anderen Situationen beherrscht der Vers seine Reden. Es ist dies vor allem der Fall im Selbstgespräch, in der Unterhaltung mit den anderen Dichtern, in der ergreifenden, lyrisch-zarten Abschiedsszene mit Julia (IV, 6) und schließlich am schönsten und bezeichnendsten vielleicht im Umgang mit seinem Vater (I, 1): der Formgegensatz in der Rede des die brotlose Dichtkunst verfluchenden Alten und des Sohnes, der in seinem Dichterberuf so weit aufgeht, daß er dem Vater begeistert seinen Plan verkündet, dem langweiligen Rechtskodex eine metrisch geglättete Form zu geben, dieser Gegensatz ist mit vollendeter Meisterschaft durchgeführt. — Die gleiche, wenn auch nicht überall so deutlich faßbare Erscheinung zeigen sämtliche anderen wahren Dichtergestalten.

Verweilen wir einen Augenblick bei einer Rückschau auf die bisher gewonnenen Ergebnisse, so läßt sich eines klar und scharf erkennen: für keines der betrachteten Stücke ist auch nur entfernt an die Anwendung von Frl. Kleins Prinzip der Spannung und Lockerung zu denken. Bei den ersten Stücken ist jeweils seine Unmöglichkeit eingehend begründet worden. Aber auch für die beiden letzten Stücke kann es, wie unsere Ausführungen zur Genüge dargetan haben, nicht den geringsten Anteil an einer Klarstellung der Sachlage bezüglich des Formgegensatzes beanspruchen. Die größere Einheitlichkeit in der Anwendung des Wechsels ist, wie bereits gezeigt werden konnte, auf die wachsende Klarheit und Uebersichtlichkeit der ganzen Schaffenstätigkeit Jonsons zurückzuführen. Wollte man aber gewaltsam mit dem Kleinschen Begriffspaare etwas zu erklären unternehmen, so könnte man — doch auch dies nicht ausnahmslos — höchstens eine persönliche, keineswegs aber eine dramatische Spannung oder Lockerung bei ihm erkennen, welch letztere für Frl. Klein das wesentlichste Element des Formgegensatzes bei Shakespeare ausmacht.

Auch zu der bereits angeschnittenen These von Frl. Muncaster muß hier kurz Stellung genommen werden. Ihre Anschauung besagt, daß Jonson in dem Vers-Prosa-Gebrauch völlig isoliert dasteht, daß das Grundelement in seinen Lustspielen die Prosa sei, und daß nur

einige ernste Kritiker („moral censors") durch den Versgebrauch hervorgehoben sind. — Wie weit Jonsons Prinzip unabhängig von der Umwelt etwas Selbständiges darstellt, kann erst entschieden werden, wenn wir seine Zeitgenossen näher ins Auge gefaßt haben. Daß Frl. Muncasters Anschauung von einer Hervorhebung einzelner kritisch eingestellter Charaktere durch den Vers völlig abwegig ist, und daß eine Differenzierung der Stimmung einzigster und ausschließlicher Beweggrund für den Formwechsel bei Jonson ist, haben die bisherigen Untersuchungen klar erwiesen, wobei wir durch einen persönlich aufzufassenden Ausspruch Jonsons den Dichter selbst als Eideshelfer vermerken konnten. Zur Widerlegung der These von Frl. Muncaster scheint es demnach fast überflüssig, darauf zu verweisen, daß sich erstens nicht nur in jedem der bisher betrachteten Lustspiele Versstellen finden, in denen auch nicht die Spur von einer kritischen Einstellung vorliegt,[1]) und daß zweitens gerade die schärfsten und energischsten Kritiker, wenn sie vom gesunden Menschenverstande geleitet, ihre Kritik mit vernünftiger Mäßigung und nicht mit hochtrabendem Wortschwall zum Ausdruck bringen, wie vor allem der sympathische Richer Clement in **EMin,** gar nicht in der gebundenen, sondern in der ungebundenen Rede sprechen.

Der **Poetaster** ist das letzte Stück, das Jonson in der Mischform gestaltet hat: mit **Sejanus** (1603) ist die immer markanter hervortretende Tendenz zum reinen Versdrama in der Entwicklung Jonsonscher Formgebung erfüllt. Niemals ist er wieder zur Mischform im ursprünglichen Sinne zurückgekehrt. Der „Durchbruch auf eine neue Ebene des rhythmischen Gefühls" [2]) ist erfolgt. Jonsons neue Form ist das reine Blankversdrama. Nur für zwei seiner späteren Werke hat sich innerhalb der neuen Form kein Raum gefunden: die beiden ersten seiner drei Sittenkomödien sind in reiner Prosa gestaltet. Die Ursache hierfür ist wohl in der positiv anderen Grundstimmung zu sehen, die diese beiden Werke durchzieht. Die beißende Satire, mit der Jonson freudlos und unerbittlich den Lastern seiner Zeit zu Leibe geht, tritt hier stark zurück und macht einer freundlicheren und gefälligeren Komik Platz. In **Epicoene** ist es die fröhlich-schelmische „Gaudeamus-Stimmung",[3]) in **Bartholomew Fair,** der ausgelassensten und harmlosesten seiner Komödien, ist es die in schillernden Farben gezeichnete köstlich frische Belustigung des Londoner Kleinbürgers auf dem Bartholomäusmarkt, die in der Prosa ihren adäquaten Ausdruck findet. In der viel schär-

---

[1]) Vgl. vor allem das Echo in **Cynthia;** die Ovid-Julia-Episode in **Poetaster;** den Versgebrauch Puntarvolos, Deliros und Fallaces in **EMout** und der Dame **Kitely** in **EMin.**

[2]) Ausdruck Grundolfs über Shakespeare. Vgl. Magdalene Klein, a. a. O. S. 27.

[3]) Herford and Simpson, Ben Jonson, his Life and Work. Oxford 1925. (2. Band, Seite 74.)

feren und ernster gemeinten dritten seiner Sittenkomödien (**The Devil is an Ass**) kehrt er mit zunehmender Bitterkeit und Satire wieder zur reinen Versform zurück.

Ein paar kurze Schlußbemerkungen zu den Versstücken Jonsons können vielleicht noch von Nutzen sein. Deutlicher als es die Werke seiner ersten Schaffensperiode erkennen lassen, zeigen gerade die Versdramen in einzelnen Punkten, wie fest Jonson in der Theatertradition steht, in wie weitgehenden Ausmaßen einzelne Erscheinungen in der Vers-Prosa-Frage zur konventionellen Charakteristik des ganzen elisabethanischen Dramas gehören. Ich betone gerade diese Dinge so nachdrücklich, weil sie, wie unten gezeigt werden wird, gewisse phantastische Elemente in der neuen Lehre Magdalene Kleins bloßzustellen geeignet sind. Es handelt sich um folgende drei Fakta: erstens, in seinen Mischdramen sowohl wie in den reinen Vers- und den reinen Prosadramen läßt der Dichter ohne Rücksicht auf die augenblicklich angewandte Form in der Versstimmung ebenso gern wie in der Prosastimmung Lieder singen.[1]) Zweitens, Briefen und offiziellen, unpersönlich gefaßten, an die Allgemeinheit gerichteten Aufrufen, die, wie man immer wieder betont hat, bei Shakespeare stets in Prosa erscheinen, gibt auch Jonson sowohl in den Misch- wie in den reinen Versdramen die Prosaform. So fest ist dieser Brauch in der ganzen Bühnenliteratur verwurzelt, daß Jonson sogar sein Prinzip des Ganzversdramas der Tradition zuliebe an diesen Stellen durchbricht.[2]) Und drittens behält Jonson die Gewohnheit, Zuschauer von Theaterstücken Prosa sprechen zu lassen, der wir bereits in **EMout** begegneten, auch in seinen Spätwerken bei.[3])

---

[1]) Z. B. **Cynthia's Revels** IV, 1 und V, 3; **Volpone** I, 1, II, 1 und III, 6; **Epicoene** I, 1; **The Sad Shepherd** I, 2, II, 2 u. a. m.

[2]) **EMin** I, 1 und **Poetaster** V, 1 zeigen diese Erscheinung ebenso deutlich wie **Sejanus** V, 10 und **Volpone** II, 1.

[3]) Vgl. besonders **The Staple of News** und **The Magnetic Lady.** — Die kurzen Bemerkungen, von denen das Maskenspiel in **A Tale of a Tub** (V, 5) begleitet wird, sind in Vers gehalten. Hiermit wird übrigens die durch die reine Versform gegebene Vermutung, daß es sich um eins der spätesten Werke Jonsons handelt, in gewisser Weise bestätigt. Aronsteins Datierung, der **A Tale of a Tub** unmittelbar vor **The Sad Shepherd** stellt, scheint mir demnach erheblich wahrscheinlicher zu sein als die mehrfachen Versuche, das Stück zu einem Jugendwerk des Dichters zu stempeln. Auch die Hypothese, daß es in der jetzigen Form nur die spätere Bearbeitung eines Frühwerkes darstelle, scheint mir in formtechnischer Hinsicht durch nichts gerechtfertigt. Denn daß die Verse hier des öfteren holpriger und unregelmäßiger gebaut sind, als es sonst Jonsons Art ist, besagt gar nichts angesichts der Tatsache, daß Jonson alle seine Stücke zuerst in Prosa schrieb. Vielleicht kann in dieser Erscheinung vielmehr eine bewußte und beabsichtigte Anpassung der Sprache an die derb-realistische Schilderung des bäuerlichen Lebens erblickt werden. — Zur Datierungsfrage vgl. vor allem noch die Ausgabe von Herford und Simpson I, 279 und Ch. R. Baskervill, English Elements in Jon-

Zum Schluß noch ein kurzer Hinweis auf die **Maskenspiele** Jonsons. Sie sind im Gegensatz zu den auf der schlichten Public Stage gespielten Bühnenstücken für den königlichen Hof berechnet und erfüllen im allgemeinen den Sinn, den Beaumont und Fletcher als das Wesen jedes Maskenspiels charakterisiert haben:

„They must commend their king and speak in praise
Of the assembly, bless the bride and bridegroom
In person of some god; they're tied to rules
Of flattery." **(The Maid's Tragedy** I, 1.)

Hier offenbart sich vor allem die für die Barockzeit typische Freude am Pomp, an prunkvollster Aufmachung. Und mit den durch die neuesten Errungenschaften der Bühnentechnik ermöglichten Sensationen stehen sie in schärfstem Kontrast zu den bescheidenen Vorführungen der anspruchslosen Volksbühne.[1]) Und dementsprechend scheint mir auch das wesentliche Element, das Jonsons Masken auszeichnet, die Freude am Prunk und an der übertrieben dick aufgetragenen Zurschaustellung seiner Gelehrsamkeit zu sein, mit der zu prahlen sich hier ja die beste Gelegenheit ergab. Die gerade in den Maskenspielen hervortretende, in ihrer Durchschlagskraft durchaus nicht zu unterschätzende romantische Ader in Jonson scheint mir demgegenüber im wesentlichen doch von sekundärer Bedeutung zu bleiben. Nirgendwo bot sich Jonson so reiche Gelegenheit zur Anwendung des Formwechsels wie in den Maskenspielen, und tatsächlich ist dieser als eines der wesentlichsten Merkmale der Masken anzusprchen.[2]) Weit auffälliger als an irgend einer anderen Stelle dient er hier rein bühnentechnischen Zwecken. Die diesbezüglichen Beobachtungen sind daher für die Er-

---

son's Early Comedy (Bulletin of the University of Texas Nr. 178) S. 76 f., die das Stück für ein Frühwerk Jonsons halten, während Florence May Snell, Jonson's Tale of a Tub, London 1915 und W. Keller, Sh.-Jb. 63, 212 es zu den Alterswerken des Dichters rechnen.

[1]) Unter der Herrschaft der Puritaner wurden die Maskenspiele mit ebenso rücksichtsloser Gewalt unterdrückt wie die den Theatern zugedachten Bühnenerscheinungen. Daß damit aber keineswegs die die ganze Barockzeit kennzeichnende Freude am prunkenden und überladenen Festestaumel verschwunden war, daß sie vielmehr durch die gewaltsame Zurückdrängung aufs höchste gesteigert war und vor allem auch die außerhöfischen Kreise erfaßt hatte, beweisen die zahlreichen Dokumente über die Volksaufführungen der Restaurationsbühne. Wenn Pepys z. B. unter den vielen damals neu inszenierten Stücken Shakespeares den **Macbeth** und den **Tempest** am höchsten einschätzt, so ist der Grund wohl nicht in der Anerkennung des literarischen Wertes, sondern in der Freude an der szenischen Ausgestaltung (nach modernen Begriffen Verunstaltung) seiner Stücke zu suchen. Vgl. hierzu Bernh. Scherer, Welche Bedeutung hat Samuel Pepys' Diary für die Shakespeareforschung? (Neuere Sprachen 38, 662 ff.)

[2]) Hierbei ist nicht nur an den überreichen Wechsel zwischen Vers und Prosa, sondern vornehmlich der verschiedenen Versgattungen unter sich gedacht.

forschung des Prinzips im eigentlichen Drama von geringerer Bedeutung. Daß jedoch Frl. Kleins Prinzip der Spannung und Lockerung zur Erklärung des Formwechsels auch für die Maskenspiele viel zu unklar und verschwommen ist, um einen wirklich greifbaren Aufschluß geben zu können, beweist etwa **Love Restored** (1610). Der den Liebesgott vortäuschende „God of Money" ist ebenso gespannt wie Robin Goodfellow, der den „insolent and barbarous Mammon" mit den schärfsten Worten als Betrüger entlarvt. Trotzdem sprechen sie beide in Prosa, weil sich die mit reinstem und edelstem Pathos vorgetragenen Worte der die echte und wahre Liebe wieder einsetzenden Gottheit des liebenden Verlangens auch in der Form wirkungsvoll gegen die grobe Anfangsszene abheben müssen. — Gleiches offenbart **The Irish Masque.** Dem rohen Gebaren der Lakaien, die unter wüstem Prosageschrei zum Klange grellster Dudelsackmusik ihre unfeinen Tänze aufführen, stehen die beruhigend wirkenden schön geformten Versworte des den Barden einführenden Gentleman gegenüber. Durch letztere wird eine dramatische Spannung ebenso wenig geschaffen, wie man etwa von einem „lyrischen Ausströmen" sprechen kann. Sie haben ausschließlich die eine Bedeutung, die vorangehenden höchst unpathetischen Reden der „Footmen" in schroffsten Kontrast treten zu lassen gegenüber der gehobenen Atmosphäre, in der allein es dem Barden möglich ist, mit Erfolg seine ernsten Lieder vorzutragen. — Vgl. ferner die sehr instruktiven Formgegensätze zwischen der Maske und der Antimaske in **Mercury Vindicated.** Dgl. in **Pleasure Reconciled to Virtue** und in **News from the New World Discovered in the Moon** u. a. m. — Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die formtechnisch eine außergewöhnliche Mannigfaltigkeit offenbarende **Masque of the Metamorphosed Gipsies.** Ein Wechsel zwischen den verschiedensten Versarten bezeichnet die Redeform der Gipsies, deren zahlreiche Weissagungen vom Standpunkt der formalen Gestaltung aus eine große poetische Wirksamkeit besitzen. Demgegenüber bedeuten die Prosaworte der Clowns nichts weiter als völlig unpathetische Intermezzi, nur dazu bestimmt, die poetische Schönheit der eigentlichen Maske durch die ständigen Unterbrechungen in immer größerer Mannigfaltigkeit erscheinen zu lassen. — Mit einem „gesetzmäßig" gefaßten Wechselbegriff von Spannung und Lockerung im Sinne von Magdalene Klein ist also bei den Maskenspielen genau so wenig auszurichten wie bei den eigentlichen Dramen Jonsons. Wollten wir die an sich vielleicht nicht ganz ungeschickten Begriffe Spannung und Lockerung in irgend einer Form beibehalten, so könnten sie nach all diesen Ausführungen nur in dem seit Janssen geläufigen Sinn von Pathos und Nüchternheit gebraucht werden, würden also nichts weiter bedeuten als neue Namen für alte Begriffe, gegen welch letztere Auffassung sich Frl. Klein ja doch aufs energischste verwahrt. — In großen Zügen wird also auch hier noch einmal unser Hauptresultat bestätigt, das besagt: lyrisch-poetische und pathetisch-gehobene Stimmungen

von dem niedrigsten Grad bis zur höchsten Extase sind bei Jonson durch den Vers charakterisiert; grob-realistische oder unpathetische und nüchterne Stimmungen sind als wesentlicher Grund für die Anwendung der Prosa zu bezeichnen.

III. Die übrigen Zeitgenossen Shakespeares.

Francis Beaumont und John Fletcher versprechen als die bedeutendsten der Zeitgenossen Shakespeares und Jonsons auch in formgeschichtlicher Hinsicht den umgreifendsten und eindeutigsten Aufschluß zu geben. Mit ihnen sei der Reigen der zeitgenössischen Bühnendichter eröffnet. Die aus der Zeit vor ihrem Zusammenschluß zur gemeinsamen Produktion erhaltenen Stücke offenbaren deutlich die künstlerische Eigenart jedes der beiden Dramatiker. Schon hier zeigt es sich, daß Beaumont als der erheblich tiefer veranlagte, feiner empfindende Mensch und Künstler sich in der psychologisch genauer durchdachten Darstellung seiner Charaktere erschöpft, während Fletcher, der wohl als der begabtere, mit größerem dramatischen Können ausgestattete angesprochen werden darf, schon in dem Jugendwerk ein Zeugnis für seine große formtechnische Begabung und seine fabelhafte Handhabung und Beherrschung des gesprochenen Wortes ablegt.

Beaumonts **Knight of the Burning Pestle** ist ein humoristisches Meisterwerk. Im Gegensatz zu der scharfen, bitterernsten Satire Jonsons wird die Satire hier mit freundlichem Lächeln vorgetragen, und die Verspottung der mit der nüchternen Wirklichkeit immer wieder zusammenstoßenden längst überlebten Ritterromantik erweist sich letztlich als ein nicht tragisch zu nehmender Scherz. Das infolge der improvisierenden Mitwirkung seines Lehrlings Ralph in der Hauptrolle von höchster Anteilnahme erfaßte Ehepaar, das Schein und Wirklichkeit auf der Bühne nicht auseinanderzuhalten weiß, platzt ständig durch seine unangebrachten Zwischenrufe in den Ablauf des Bühnengeschehens hinein. Diese Zwischenbemerkungen sind ausnahmslos durch die Prosaform charakterisiert. Die bei Jonson erkannte Tatsache, daß die Zuschauer eines Theaterstückes Prosa sprechen, wird hier also bereits durch das Frühwerk Beaumonts bestätigt. Wertvoller und interessanter sind die Beobachtungen, die wir am eigentlichen Bühnenvorgang selbst machen können. Soweit die Bühnenpersonen auf die Zwischenrufe der beiden Zuschauer reagieren, soweit sie auf deren Wünsche und Vorschläge eingehen, dokumentiert sich ihr Heraustreten aus der Welt der Phantasie in das Reich nüchterner Wirklichkeit auch in formtechnischer Hinsicht in einem Uebergang von der poetischen zur realistischen Diktion.[1]) Aber auch innerhalb der reinen

[1]) Die zahlreichsten Belege hierfür liefern der Prologsprecher, der Boy und Ralph selbst.

Phantasiezone ist der Formwechsel wesentlicher Bestandteil der Ausdrucksform. Gerade hier springt in aller Deutlichkeit als einziger Grund die äußere Situation, die Stimmung, ins Auge, in der die betreffenden Personen sprechen. Als Ralph zum ersten Mal in seiner Rolle auftritt, da ist er noch ganz der unpathetische Apprentice. Erst in dem Augenblick, wo er die Ritterkleidung anlegt, wo er damit das Wesen des mit hohem Pathos durch die Welt stürmenden Ritters annimmt, kann auch seine Redeweise nicht mehr die des nüchternen Kaufmannslehrlings sein, sein ritterliches Wesen muß sich nun auch äußerlich in der gebundenen Redeform zeigen. (II, 2.)[1]) Von einer dramatischen oder seelischen Spannung ist aber auch absolut nicht zu sprechen. Als einzigster Grund ist die mit dem neuen Beruf acceptierte neue Umgangsform zu nennen. Sinnfälligen Ausdruck findet diese Erscheinung in dem mit kindischer Freude vorgebrachten Wort der Bürgersfrau:

„Thou shalt hear him speak as he were an emperal!" (II, 3.)

Ueberzeugungstreu und sicher spielt er seine Rolle als Ritter und bleibt auch der Versform treu. Nur einmal (V, 2) ist seine Redeform die Prosa, und wieder wird ein äußerer Stimmungsgegensatz durch den Wechsel zum Ausdruck gebracht. Die Ermahnungen Ralphs bei der Soldatenmusterung, im Kampfe tapfer und furchtlos zu bleiben, sind zunächst fast vertraulichen Charakters. Erst mit steigendem Pathos und wachsender Begeisterung, die in den brausenden Schlachtruf ausklingt: „Saint George! Saint George!", erfolgt der Uebergang zum Vers. — Seine Knappen dagegen fallen des öfteren in die ihrem eigenen Naturell entsprechende Redeform zurück.

Daß bei den übrigen Personen die durch den Formwechsel bezeichnete Stimmung ähnlich wie bei Jonson in weitgehendem Maße vom Charakter abhängig ist, zeigen schon die sprechenden Namen. Dazu sei noch auf die Worte der Prosafigur des Merrythought hingewiesen, der beispielsweise von sich sagt:

„All I have to do in this world is to be merry." (I, 4.) —

Die Szene IV, 3 zeigt, daß auch Beaumont für Briefe die Prosaform anwendet.

Im Gegensatz zu dem Bühnenpraktiker Beaumont offenbart sich Fletcher schon in **The Faithful Shepherdess** als „Dichter" im wahrsten Sinne des Wortes. Das ganz in den Zauber der Märchenwelt getauchte Stück reizendster Schäferpoesie ist in reiner Versform abgefaßt. Ein ständiger Wechsel zwischen fünffüßigen Jamben und vierfüßigen Tro-

---

[1]) Die Szenenanordnung in den einzelnen Ausgaben differiert ziemlich stark. Ich zitiere daher stets nach der Ausgabe von Loe Strachey (Mermaid Series), die beispielsweise mit der Ausgabe von George Darley (London, G. Routledge and Sons) und den bei Wheeler, Six Elizabethan Plays (The World's Classics) abgedruckten Stücken im wesentlichen übereinstimmt.

chäen, durchsetzt von zahlreichen Liedeinlagen, charakterisiert die Form dieses von wunderbarster Lyrik erfüllten Werkes.

Der Drang Fletchers zum reinen Versdrama spricht sich auch in den nun zu behandelnden gemeinsamen Bühnenschöpfungen aus. In seinen späteren selbständigen Werken bringt Fletcher fast ausnahmslos die reine Versform zur Anwendung. — Einen verhältnismäßig großen Raum nimmt die Prosa noch im **Philaster** ein.[1]) Aehnlich wie im **Knight of the Burning Pestle** ist das dramatische Geschehen von den glossierenden Nebenbemerkungen einiger Abseitsstehender begleitet, deren Worte allerdings in weit größerem Maße der Orientierung des Zuschauers dienen und somit unmittelbar in die dramatische Sphäre verwoben sind. Diese von Lord Dion und seinen beiden Begleitern bestrittenen an Shakespeares Interpretierungsszenen erinnernden Auftritte wären fast geeignet Magdalene Kleins Prinzip — wenn überhaupt anwendbar — für den **Philaster** zu bestätigen. Leider tun sie es letzten Endes doch nicht. Zwar ist die Redeform dieser Menschen fast stets die Prosa, aber die immerhin vorhandenen Ausnahmen, da sie zum Versgebrauch übergehen, lassen eine Anwendung des Kleinschen Prinzips auf dieses Stück unter keinen Umständen zu. Sind sie, ohne daß ihr Gesprächsthema, ihr Verhältnis zur dramatischen Sphäre auch nur die geringste Aenderung erfährt, im tiefsten Grunde ihrer Seele beherrscht und erfüllt von den Erlebnissen, die sie beobachten, werden ihnen dieselben für den Augenblick Lebensinhalt, wie z. B. beim Auftreten des Philaster (I, 1) oder nachdem man die edle Arethusa als Kupplerin entlarvt zu haben glaubt (III, 1), so ist ihre Redeform die pathetisch-gehobene. Im Gegensatz dazu bleibt Dion gelegentlich der dramatisch oft noch wichtigeren Berichterstattungen bei der Prosa, wenn er sie ohne persönliche Anteilnahme spricht, wie z. B. der Bericht über die kupplerische Hofdame (II, 4) oder die inmitten der größten Aufregung und intensivsten dramatischen Spannung eingeflochtenen Nebenbemerkungen in der gleichen Szene vor dem Auftreten der Megra beweisen. — Die Unzulänglichkeit des Kleinschen Prinzips erweist ebenfalls IV, 3. Arethusa ist bereit, den Tod aus der Hand ihres geliebten Philaster zu empfangen, als plötzlich der grobe Landbursche dazwi-

[1]) Zur Orientierung sei kurz bemerkt: Für **The Knight of the Burning Pestle** ist des ständigen, außerordentlich mannigfaltigen Formwechesels wegen, wie er dem wild romantischen Charakter des Stückes entspricht, auf eine genaue Uebersicht über die Sprechform verzichtet worden. Für den **Philaster** läßt sie sich kurz in der folgenden Form darstellen: den Ganzversszenen: I, 2; II, 1 und 3; III, 1 und 2; IV, 4; V, 2, 4 und 5 steht der kurze Prosaauftritt V, 1 gegenüber, der nur der Orientierung dient und den gleichen Zweck erfüllt wie die Interpretierungsszenen Shakespeares. Alle restlichen Szenen sind mehr oder weniger stark von dem meist plötzlich umspringenden Wechsel zwischen Vers und Prosa beherrscht, über dessen Grundlage und Bedeutung an Hand typischer und charakteristischer Beispiele noch nähere Ausführungen gegeben werden müssen.

schenplatzt, dessen ungehobelte, rauhe Redeweise nur in der Prosa Ausdruck finden kann, sei es daß er für sich eine orientierende Bemerkung macht, sei es daß er unmittelbar in die Handlung eingreift und seine erschreckt abwehrenden, rhythmisch nicht gebundenen Worte den in poetischer Verklärung dahinströmenden Versen des ganz im inneren Erleben befangenen, nur langsam zum Bewußtsein der Realität zurückkehrenden Liebespaares entgegensetzt. — Gleiches bedeutet der Formwechsel bei Prinz Pharamond, als er die beiden Hofdamen zu verführen unternimmt. Solange der durch rhetorischen Aufputz zustandekommende offizielle Charakter der Rede gewahrt wird, herrscht der Vers. Soweit die Ausdrucksform vertraulich oder unverhohlen offen ist, zeigt sich die Prosa.

Noch zwei Erscheinungen seien gestreift. Erstens: auch der König selbst spricht einmal Prosa, und zwar dort, wo das entfesselte Volk ihm erbarmungslos das Wort abschneidet und ihn mit Straßenkot bewirft. Für die zwar lose gefügten, keineswegs aber zusammenhanglosen sondern für das dramatische Geschehen gerade überaus aktuellen Worte des durch das Hereinbrechen der Katastrophe jeder äußeren Würde beraubten Königs, ist die Prosa das einzig mögliche Ausdrucksmittel. Zweitens: Szene V, 2 zeigt deutlich, daß das Volk, das meist nur Faktor der „Hintergrundsszenen" ist, nicht nur von Shakespeare zum „Spannungsträger" erhoben wird. Die von höchstem Pathos getragenen, unter der Wucht des Erlebnisses entstandenen Worte des Volkes werden auch von Beaumont und Fletcher gegebenenfalls in der gebundenen Rede gestaltet. Ob und wie weit in diesem Fall eine Beeinflussung vonseiten Sh's. vorliegt, mag unentschieden bleiben.

A King and no King enthüllt das gleiche Prinzip.[1]) Deutlich kündigt sich hier bereits das Drängen Fletchers zur reinen Versform an. Einzelne ganz unpathetische Szenen, die früher zweifellos in Prosa gestaltet worden wären (z. B. IV, 3), weisen die Versform auf. Immerhin sind auch hier die bekannten Stimmungsgegensätze im allgemeinen durch den Formwechsel äußerlich dargestellt. Der Captain Mardonius z. B., der mit seinesgleichen vornehmlich Prosa spricht, schwingt sich gelegentlich zum Pathos des Blankverses empor. Vgl. etwa die aufschlußreiche Szene I, 1. Auf ein Prosagespräch zwischen Mardonius und Bessus folgt die gehobene Unterhaltung der beiden Könige, die nur durch die prosaisch geformten Zwischenbemerkungen der abseits stehenden Captains unterbrochen wird. Der in seiner Launenhaftigkeit und Leichterregbarkeit an die „Humours" erinnernde König Arbaces gerät über einige Kleinigkeiten in Zorn, schickt seine Leute fort und

---

[1]) Die Szenen III, 1; IV, 1 und 4 sind ausschließlich in Vers abgefaßt. — III, 2 ist reiner Prosaauftritt. Alle übrigen Szenen sind durch den ständigen Formwechsel beherrscht.

behält nur den Mardonius bei sich. Als dieser jetzt den König kniend seiner Unterwürfigkeit und Liebe versichert, da binden sich seine von hohem Pathos erfüllten Worte im Blankvers. In dem nun folgenden ständigen Wechsel zwischen Vers und Prosa, auf dessen Einzelheiten nicht eingegangen zu werden braucht, da jede Stelle deutlich für sich selbst redet, offenbart sich die Unzulänglichkeit des Kleinschen Prinzips ebenso augenscheinlich, wie der bisher als richtig erkannte Grundsatz der Bezeichnung von Stimmungsgegensätzen ständig von neuem bestätigt wird. Nur eine Episode dieses Gesprächs sei näher ausgeführt. Der König kommt auf die Ohrringe des Mardonius zu sprechen und läßt die Vermutung laut werden:

„A wench,
Upon my life, a wench, Mardonius,
Gave thee that jewel."

Da tritt die rauhe Wirklichkeit vor die Augen des soeben noch pathetisch gestimmten Mannes, und er, der des Königs Vermutung wohl gern wahr wüßte, muß sich das schlichte, in ungebundener Rede vorgebrachte Eingeständnis machen:

„Wench, they respect not me. I am old and rough, and every limb about me, but that which should, grows stiffer." [1])

Oder man vergegenwärtige sich III, 1. Arbaces, in leidenschaftlicher Liebe zu seiner vermeintlichen Schwester entbrannt, ist mit sich selbst so sehr beschäftigt, daß er diese flehend vor sich knien läßt, ohne auf sie zu achten. Da springt Mardonius dazwischen, und sein lebhafter Protest gegen diese Vernachlässigung der Prinzessin findet im Vers Ausdruck. Auch der König Arbaces selbst spricht gelegentlich Prosa. Die ganz unpathetische Besprechung mit Bessus (I, 1) legt Zeugnis dafür ab. Als er aber von dem ihm übergebenen Briefe aus der Heimat Kenntnis genommen hat, ist mit seiner gehobenen Stimmung auch seine Redeform wieder der Vers. Die gleiche Erscheinung weist IV, 2 auf, wo er, überreizt und aufbegracht, in kurzen Prosaworten den Befehl zur Verhaftung der Spaconia gibt. — II, 1 stehen den leidenschaftlichen Erkundigungen Pantheas die nüchternen Prosaworte des Schwätzers Bessus gegenüber. — II, 2 wird die höchste Steigerung pathetisch-würdevollen Auftretens des Königs in wirksamer Form in das gänzlich unpathetische Geschwätz der zankenden und lärmenden Volksmenge eingekleidet. — Schließlich ist auch bei der Figur des Lyganus ein scharfer Kontrast zu erkennen zwischen der nüchternen Stimmung, mit der er zuerst den Vorwand äußert, unter dem er nach Iberien ge-

[1]) Auch diese Prosaworte tragen allerdings einen ausgesprochen jambischen Charakter. In allen mir erreichbaren Ausgaben jedoch ist der Wechsel deutlich durch den Druck hervorgehoben, nur die Ausgabe von Arnold Glover (Cambridge 1905) gibt den ganzen Passus in Prosa.

kommen ist, und dem Pathos, mit dem er den wahren Grund seines Kommens verkündet. (V, 1). Für alle diese Fälle hat der Wechsel zwischen Vers und Prosa als äußeres Ausdrucksmittel Verwendung gefunden.

Von den gemeinsamen Produktionen sei vor allem noch **The Maid's Tragedy** genannt. Wir haben hier ein dramatisches Meisterwerk vor uns, wie die Zeit der Spätrenaissance in England nur wenige aufzuweisen hat. Leider aber beginnt Fletcher schon hier, denjenigen Gegenstand zum Mittelpunkt seiner Darstellung zu machen, der ihn und — wie es in jedem dekadenten Zeitalter der Fall ist — vor allem das Publikum jahrzehntelang gefangen hält, eine Darstellung heikelster erotischer Beziehungen, die mit einer so fabelhaften technischen Beherrschung vorgeführt werden, daß man es nicht genug bedauern kann, daß er seine großen dichterischen Qualitäten an so unwürdigen Stoffen erprobt hat. Mit **The Maid's Tragedy** nähern sich die Dichter unmittelbar dem Ganzversdrama. Der Prosa ist nur noch ein äußerst beschränkter Raum zugewiesen.[1]) Das noch im **Philaster** so klar herausgearbeitete Prinzip ist hier schon an vielen Stellen durchbrochen. So findet z. B. der gänzlich unpathetische Plauderton in II, 1 in der Versform Ausdruck. Es handelt sich hier um die Unterhaltung der neuvermählten Evadne mit ihren Dienerinnen kurz vor der Brautnacht, wobei die Vertraute der Evadne ihre schamlosen Späße und Redensarten ungeniert hervorsprudeln läßt mit der Entschuldigung, daß sie ja „unter sich" wären. Das Gleiche gilt sowohl für den kurzen Dienerauftritt V, 4 wie vor allem für den kurzen, sich ohne jedes Pathos abspielenden Orientierungsauftritt V, 1, der nur auf die folgende Mordszene hinweisen soll. Dagegen findet das Prinzip gleich darauf in der anschließenden Szene V, 2 eine sehr feine Ausführung: die Auseinandersetzung zwischen Evadne und dem König unmittelbar vor dessen Ermordung weist selbstverständlich den Vers auf. Nach ihrem Fortgehen treten nun die beiden von stärkster Sinnenlust und Lüsternheit erfaßten Gentlemen of the Bed-chamber herein, die, nichts ahnend von dem soeben erfolgten Königsmord, sich im leichten Prosaton über das „süße Mädel" und die bewundernswerte, nur dem König eigene Genialität unterhalten, mit der dieser selbst zu huren versteht. Erfolgt aber, veranlaßt durch die beklemmende Ruhe, die nicht einmal durch das Atmen des Königs unterbrochen wird, der Uebergang zur schrecklich-erhabenen und feierlichen Stimmung, die sich über den Leichnam des Gemordeten ergießt, so gehen sie augenblicklich zur Versform über. — Sehr fein ist auch der Uebergang von der Prosa zum Vers in I, 2 her-

---

[1]) Wir begegnen ihr nur noch gelegentlich in den Szenen: I, 2; III, 1; V, 2 und 4. Die Ausgabe von Arnold Glover druckt auch die Anfangsworte von I, 1 in Prosaform.

ausgearbeitet. Man ist am Hofe in Erwartung des Maskenspiels. Calinax, der Vater der verstoßenen ersten Geliebten Amintors, im Gespräch über die Vorbereitungen des Spieles, kann in der ihm eigenen geschwätzigen Weise sich nur in Prosa auslassen. In dem Augenblick, da Melantius, der Bruder der vom König Verführten, eintritt und das Gespräch auf die den gequälten Vater ganz beschäftigende und erfüllende Angelegenheit bringt, tritt der Vers wieder ein. Dieselbe Erscheinung zeigt III, 1. Ferner die letzte Szene des V. Aktes: die Tochter des Calinax ist gestorben. In seiner Trauer ist dieser eines wirklichen Pathos nicht mehr fähig. Ungebunden entströmen ihm die Worte:

„You have all fine new tricks to grieve, but I never knew any but direct crying."

Fletcher ist, nachdem er die Entwicklung zum reinen Versdrama durchgemacht hatte, nur selten wieder davon abgegangen. Die meisten seiner Stücke weisen überhaupt keine Prosa mehr auf, gleichgültig ob er sie selbständig verfaßt hat, oder ob Massinger als Mitarbeiter tätig war. Und dennoch, die gleiche Erscheinung, die wir in Jonsons Ganzversstücken haben konstatieren können, zeigt sich auch hier bei Fletcher. Immer wieder finden sich einzelne kürzere Prosastellen, die inmitten eines reinen Versdramas isoliert für sich dastehen, und zwar handelt es sich bei Fletcher fast stets um Briefe, geschäftliche Mitteilungen oder unpersönlich gefaßte Reden. Ein neuer Beweis dafür, wie weitgehend alle diese formellen Dinge selbst bei den bedeutenderen Dichtern als konventionelle Erscheinungen anzusprechen sind. Verhältnismäßig viel Prosa weist die kraftvolle Tragödie **Thierry and Theodoret** auf, jenes Stück, in dem es Fletcher gelungen ist, neben der gröbsten Ausmalung unbeschränktester Sinnenlust auch einmal einen sympathischen, sittlich hochstehenden Frauencharakter zu zeichnen. Dreimal findet die Prosa hier Anwendung. In III, 3 ist der weitgehend ausgemalten Berichterstattung des Dieners über Le Fortes Knebelung die Prosaform gegeben. Sobald der Diener auf Lecures Gedanken eingeht, erfolgt der Uebergang zum Vers. Die Prosa, die die Unterhaltung zwischen dem entlassenen Offizier und dem Kuppler in III, 2 und vor allem die aufgeregte Szene V, 1 im Waldesdunkel zwischen dem Offizier und den vier Soldaten beherrscht, ist durch die Situation gerechtfertigt. — Briefprosa haben wir beispielsweise in **The Spanish Curate** (II, 1) und **The Lover's Progress** (II, 1). In seinen spätesten Werken (z. B. **The Maid in the Mill** I, 2) werden auch die Briefe bereits metrisch geformt. — Beispiele für die oben erwähnte Tatsache, daß an die Oeffentlichkeit gerichtete Aufrufe auch im Versdrama durch die Prosa bezeichnet sind, liefern etwa **Bonduca** (II, 2) und **Women Pleased** (II, 5). Daß die derben, ganz aus der Handlung losgelösten Clownscherze auch in den späteren Stücken Fletchers noch gelegentlich Prosacharakter tragen, erweisen **The Queen of Corinth** (III, 1) und sogar noch **The Maid in the Mill** (V, 2).

Zum Schluß muß noch darauf hingewiesen werden, daß sich unter den Werken Beaumonts und Fletchers einige Prosastücke finden, in denen der Vers gar keine oder doch nur eine völlig untergeordnete Bedeutung hat. Eine der ersten gemeinsam verfaßten Komödien (**The Scornful Lady**) zeigt gerade in ihrer seltenen Verwendung des Verses deutlicher vielleicht als jedes andere Stück der beiden Autoren, daß Frl. Kleins Prinzip für sie gänzlich unzutreffend ist. Es sollen vielmehr ausnahmslos Stimmungsgegensätze durch den Wechsel zwischen Vers und Prosa ausgedrückt werden. Von einer Bezeichnung von Spannung und Lockerung kann nicht im abgeschwächtesten Sinne des Wortes gesprochen werden, weder in dramatischer noch in persönlicher Fassung. So bezeichnet gleich im ersten Akt der plötzlich auf den Plauderton der Eingangsszene folgende Vers nichts weiter als den rhetorischen Ueberschwall, mit dem die Lady der langen Unterredung mit Loveless ein Ende bereitet. Man denke ferner an den trotz aller Fröhlichkeit feierlichen Ton, der mit dem Auftreten des jungen Loveless in die nüchterne Gesellschaft hereinkommt. In dem Augenblick, wo durch das Dazwischentreten des Savil der Faden der gehobenen Stimmung reißt, kehrt die Prosaform wieder zurück. Gerade in diesem Stück zeigt es sich häufig, wie sehr der Formwechsel bühnentechnischen Zwecken dient. Nur ein Beispiel sei angeführt. Nachdem die Lady in IV, 1 in schlichter Prosa den Befehl erteilt hat, ihr zum Schreiben Papier zu bringen, muß sie die Wirkung ihres Abganges noch schnell durch eine im gehobenen Ton vorgetragene Weisheit sichern:

„Women are most fools when they think they are wisest."

Nur noch zwei Beispiele für reine Prosastücke seien gegeben, und zwar die Komödien **Wit without Money** (1614) und **The Elder Brother** (Entstehungszeit gänzlich unbekannt). Das letztere der beiden Lustspiele weist gar keinen Vers auf. Im ersteren sind nur die mit größerer Nachdrücklichkeit verkündeten Schlußworte des Ganzen, sozusagen das „happy end", in Versen geformt.

Ob wir bei der Betrachtung der weiteren Elisabethaner bei der im Gesamtbild ihres Schaffens nur schwer durchführbaren chronologischen Anordnung bleiben, oder ob wir die Dichter nach den Richtungen zusammenfassen, denen sie angehörten, ist für die Erforschung unseres Problems ziemlich belanglos. Sollte einer der zu behandelnden Autoren in der Verwendung des Formwechsels dem bisher als allgemeingültig erkannten Prinzip nicht entsprechen, so muß es ja auf jeden Fall offenbar werden.

Werfen wir zunächst einen Blick auf die vornehmlich mit Jonson hervorgetretene Richtung der Humanisten unter den Dramatikern. George Chapman zieht aus dem Wechsel zwischen Vers und Prosa verhältnismäßig geringen Nutzen. Sein erstes bedeutungsvolles Lust-

spiel **All Fools**, das auf verschiedene weniger wertvolle Versuche folgte, und das völlig unter dem Einfluß der Jonsonschen **Humours** steht, ist ganz in Versen geschrieben. Nur in vier Szenen ist die Redeform durch die Prosa bestimmt. Was bedeuten diese Szenen für das ganze Stück? Einmal (Schlußszene des dritten Aktes) versinnbildlicht die Prosa die burleske Komik, die durch den clownischen Wundarzt heraufbeschworen wird. Die drei übrigen Prosaszenen gruppieren sich um die Gestalt des vor Eifersucht wahnsinnigen Cornelio. Cornelio ist keineswegs eine „Prosafigur". Nur dort, wo seine Schrulle in so grotesker Form durchbricht, daß er das ganze Interesse aller Beiwohnenden auf sich lenkt, die sich alsdann ebenfalls der Prosa bedienen, herrscht die ungebundene Rede. Fällt die zuerst besprochene Szene ihrem Gegenstand nach aus dem Rahmen des Ganzen heraus, wie die Clownszene Shakespeares, so ist dies bei den drei letzten, mitten im Geschehen stehenden Szenen nicht der Fall. Hier ist als Grund wiederum allein die Stimmung zu nennen: die groteske, ausgelassene Komik in der Szene, wo der Page den Cornelio bis fast zum Wahnsinn reizt, in der großen Scheidungsszene im vierten Akt und in der auf Cornelios Schrulle abgestimmten Schlußszene, die in der von unbeschwertester und lustigster Fröhlichkeit und Schalkhaftigkeit übersprudelnden großen Rede Valerios über das „horned age" ihren Höhepunkt erreicht, kann überhaupt nur in Prosa geformt sein. — In seinen Tragödien bricht der Epiker Chapman nicht nur in stofflicher und gedanklicher, sondern ebenso in rein formtechnischer Hinsicht durch: schon frühzeitig, ca. 1604, bald nach Ben Jonson (1603), gelangt er zum Ganzversdrama.[1]) Nur noch ganz vereinzelt finden sich in seinen Tragödien Prosaszenen. Auch hier kann nur die Stimmung als Grund genannt werden. So ist in **Bussy d'Ambois** (1598?) die Schlußszene des ersten Aktes, die den ersten Zusammenprall des kühnen Abenteurers mit dem Herzog von Guise und den drei Kriegern vorführt, von einer so immensen dramatischen und persönlichen Spannung, daß die Anwendung des Kleinschen Prinzips auf diese Prosastelle sich von selbst verbietet. Es soll hier durch den Formwechsel ausschließlich das wilde, ungefesselte Temperament Bussys im Gegensatz zu der gemäßigten, im Umfang fein abgetönten Hofgesellschaft herausgearbeitet werden. **The Revenge of Bussy d'Ambois** (wahrscheinlich 1604) ist ein reines Versdrama, das nur einmal von einer Prosastelle unterbrochen wird; bezeichnender Weise handelt es sich um einen Brief. — Das Doppeldrama **The Conspiracy and Tragedy of Charles, Duke of Byron** hat nur drei Prosa-

[1]) Die ständige Beschäftigung mit dem gleichförmig gebauten antiken Epos brachte seine Hinneigung zum ewigen Vers notwendig mit sich. Ob sich seine Kenntnis der Antike auf die Originalwerke oder mehr auf Exzerpte aus zweiter Hand stützt, wie es neuerdings von Schoell (vgl. Wolff in den Neueren Sprachen 37, 676) behauptet wird, ist für unsere Arbeit gleichgültig. Der große, sein ganzes Schaffen bestimmende Einfluß der Antike ist zweifellos vorhanden.

stellen. Am Schluß des fünften Aktes von Teil I sind das alberne Geschwätz des Herzogs von Savoyen und die scherzhaften Worte des Königs in Prosa geformt. Wenn hier der Anwendbarkeit des Kleinschen Prinzips nichts im Wege stünde, wird doch seine Unmöglichkeit sofort wieder durch die Prosaverwendung im ersten Akt des zweiten Teiles erwiesen. Die Vorführung des für das ganze mit Leidenschaften prall gefüllte Stück weitgehende Entspannung und Lockerung bedeutenden Maskenspiels hätte Chapman Gelegenheit gegeben, das Spannung-Lockerung-Prinzip zu verwirklichen. Die Tatsache, daß er große Teile dieser Episode, soweit mit Pathos vorgetragen (Cupids Rätselverkündigung), im Vers gestaltet und nur dort, wo die Ernüchterung der Stimmung es erfordert, die Prosa anwendet, beweist, daß ihm an einer Gestaltung jenes Prinzips nichts gelegen war. Auch in diesem Stück zeigt sich wieder die Traditionsgebundenheit des Dichters: die Verkündigung des über Byron gefällten Todesurteils, das im affektlosen Lesestil vorgetragen wird, ist in der ungebundenen Rede geformt.

Die meisten Dramen John Marstons weisen Vers- und Prosapartien im Wechsel auf. Ein reines Versstück ist die etwa 1602/03 entstandene **Tragedy of Sophonisba,** eines der an Grausamkeiten reichsten Werke des Dichters. Der Gegenstand des Stückes mit seinen zu großartigster Rhetorik und hochtrabendem Bombast verleitenden Reden brachte die Möglichkeit der einfachen Form des pathetischen Verses mit sich. Die Mischform tritt in ausgeprägter Gestalt in den ersten Tragödien Marstons auf, dem Doppeldrama **Antonio and Mellida** und **Antonio's Revenge.** Gleich das Vorspiel zeigt uns deutlich, daß auch für Marston eine Anwendung des Formprinzips von Frl. Klein sich von selbst verbietet. Denn in den Formgegensatz hier einen Gegensatz von dramatischer oder persönlicher Spannung oder Lockerung hineindeuten wollen, das hieße mit dem Material mehr als willkürlich verfahren. Die in keiner Weise auf Spannung beruhenden Aeußerungen der Schauspieler über ihre Rollen, die zum größten Teil im unpathetischen Prosaton vorgetragen werden, weisen die Form der gebundenen Rede auf, solange über Piero, den Dogen von Venedig, gesprochen wird. Ich kann mir nicht denken, daß Marston hiermit einen anderen Zweck hat verfolgen wollen, als gleich von Anfang an das Achtungsgebietende der Persönlichkeit des Dogen zu charakterisieren, das schon in der pathetischen Form der Einleitungsworte zum Ausdruck gebracht werden soll. Piero selbst spricht natürlich das ganze Stück hindurch in Versen. Nur einmal, im III. Akt, hören wir auch aus seinem Munde ein paar kurze Prosaworte: in dem Augenblick nämlich, wo er von Antonios und Mellidas Flucht hört und darob in völliger Sinnenverwirrung, seiner nicht mehr mächtig, eine Reihe sich heftig überstürzender Anweisungen gibt, die schließlich in ein völlig sinnloses, verworrenes Geschwätz ausgehen. Noch ein Beispiel des Ueberganges von der Prosa zum Vers sei näher ausgeführt: Mellida (II. Akt) begegnet uns

in düstere Grübeleien über ihr Leid versunken, deren Prosaausdruck sofort dem Blankvers weicht, als sie mit leidenschaftlichem Pathos über den vermeintlichen Verlust des Geliebten klagt:

„There's not a vacant corner of my heart,
But all is filled with dead Antonio's loss!"

Die gleichen Erscheinungen weist **Antonio's Revenge** auf. Es sei daher nur auf die kurzen Prosaworte des Antonio in V, 5 hingewiesen. Seine in wahnsinniger Erregung hervorgestoßenen Worte in dem Augenblick, da er und Pandulpho dem Dogen in wütendster Grausamkeit die Zunge herausreißen, sind prosaisch geformt. Als Antonio in etwa wieder zu sich gekommen ist, kehrt er zum Vers zurück. Davon daß die Spannung, insbesondere die dramatische Spannung der Szene eine stärkere würde oder daß ihr gegenüber der vorangehende Auftritt etwa gar als Lockerungsraum erschiene, ist natürlich überhaupt keine Rede. — Als interessante Nebenerscheinungen in beiden Stücken, auf die wir später noch zu sprechen kommen, seien vor allem die Briefprosa, die Prosa clownischen Geschwätzes und des an die Allgemeinheit gerichteten Aufrufs und schließlich auch das mehrfache Vorkommen von Gesangseinlagen in Versszenen besonders hervorgehoben. — Weit besser noch läßt sich die ausschließliche Abhängigkeit des Formwechsels von der Stimmung in dem Lustspiel **The Dutch Courtezan** zeigen. Auch hier genügen ein paar Beispiele. Freevill, der leichtsinnige Lebemann z. B., der meist in heiterer, unbeschwerter Prosa dahinredet, spricht in tönendsten Versen, sobald er von leidenschaftlichem Pathos erfüllt und hingerissen ist, wie bei seinen nächtlichen Liebesbeteuerungen an Beatrice (II, 1). Und sein Partner, der der ersten Versuchung erliegende Tugendbold Malheureux, schwingt sich zum Pathos des Blankverses empor, wenn er seinen Freunden tönende Mahnworte zuruft (I, 1) ebenso, wie wenn er der Vogelwelt, weil bei ihr angeborene Leidenschaft nicht als Sünde gewertet wird, ein überschwengliches Loblied singt (II, 1), oder wenn er seinen Gefühlen Luft macht nach dem ersten überwältigenden Eindruck, den Francischina auf ihn gemacht hat:

„Are strumpets then such things so delicate?
Can custom spoil what nature made so good?" (I, 2.)

Die beiden Rachetragödien Cyril Tourneurs sind in der Mischform gestaltet. Wenn bei Tourneur verschiedentlich eine gewisse Willkür in der Verwendung des Formwechsels vorliegt, so findet doch gerade durch ihn das Prinzip der Stimmungsgegensätze weitgehende Verwirklichung. In **The Atheist's Tragedy** steht, im ganzen betrachtet, der pathetisch gehobenen Haupthandlung im Vers die von brutalster Sexualität erfüllte Nebenhandlung in Prosa gegenüber, die sich vor allem um die schamlose Levidulcia und den nach außen hin salbungsvoll-gemäßigt auftretenden heuchlerischen und unzüchtigen Puritaner gruppiert. Doch ist das Ausdrucksmittel beider, wenn sie pathetisch

gestimmt sind, der Vers. Daneben neigt der Puritaner dazu, seine Prosareden durch irgend eine nachdrücklich betonte und daher rhythmisch geformte Lebensweisheit zu beschließen. Auch wenn er sich ereifert und alsdann vom salbungsvollen zum rhetorisch-erhabenen Stil übergeht, setzt der Vers ein. Die Vertreter der vorwärtsdrängenden Haupthandlung sprechen meist in der gebundenen Form, nur ausnahmsweise in besonders nüchternen Szenen findet sich die Prosa. Aus der in tiefster Unsittlichkeit versumpften Atmosphäre, die das ganze Stück erfüllt, hebt sich fast in poetischer Verklärung die ganz im Vers gestaltete reine Liebeshandlung zwischen Charlemont und Castabella empor. Hier begegnen wir schönen Worten eines weit ausholenden Pathos, innerster und wärmster Leidenschaft. Wenn dagegen Castabella I, 3 den um ihre Liebe sich bemühenden Ronsard in kalten Worten abweist, ist natürlich nur die Prosa am Platze. Daß auch Niedere gelegentlich im Vers sprechen, bezeugt die grausige Geistererscheinungsszene, wo die Empfindungen des einfachen vom Erlebnis ergriffenen Soldaten sich in der gebundenen Rede äußern. — Die schon in Tourneurs erstem Stücke überaus aufdringlich wirkende breite Ausmalung der Sittenverderbnis am Hofe nimmt in **The Revenger's Tragedy** furchtbarste Ausmaße an. Die tiefgründigsten Anschauungen der Vertreter des Hofes, mit denen man das ganze Stück über gespeist wird, finden etwa in den Worten Ausdruck:

„'Tis no shame to be bad because 'tis common" —
„There's no pleasure sweet but it is sinful"

u. a. m. Die Verteilung von Vers und Prosa ist die gleiche wie oben. Die Bedienten sprechen, wenn es sich um rein orientierende Mitteilungen handelt, Prosa. Sind sie pathetisch gestimmt oder leidenschaftlich hingerissen, so bedienen sie sich auch hier des Verses. Am interessantesten ist der Formwechsel bei der Person des Rächers Vendice selbst. Vergegenwärtigen wir uns etwa die Vergiftungsszene des Herzogs III, 4. Die große Erwartung auf die Erfüllung seiner Rächerpflicht läßt den Vendice zunächst in lebhaft hervorströmenden Jamben sich äußern. Sobald der Herzog erscheint, erfolgt seinerseits mit dem Eintritt der erzwungenen Ernüchterung der Uebergang zur Prosa. Hat der Herzog aber den vergifteten Totenschädel geküßt, ist die Rächerpflicht des Vendice vollendet, der Rückweg unmöglich, da bricht seine ganz tiefe, gewaltsam verhaltene Leidenschaft hervor, und seine Rede nimmt die gebundene Sprechform an. Die gleiche Erscheinung offenbaren IV, 2 und V, 1, wo umgekehrt gerade Pathos und Eifer vorgetäuscht werden müssen und der Vers somit die an dieser Stelle natürliche Prosa ablösen muß.

John Webster läßt im Gebrauch des Formwechsels ebenfalls ziemlich weitgehende Willkür walten. Daß auch er, soweit überhaupt in der Nutzung des Formwechsels bei ihm eine künst-

lerische Absicht vorliegt, Stimmungsgegensätze durch den Wechsel zu bezeichnen sich bemühte, läßt sich an einer ganzen Reihe einzelner Uebergangsstellen zeigen. Sehr aufschlußreich ist der Wechsel z. B. in **The Duchess of Malfi** II, 1, wo, ohne daß sich etwa „dramatische Sphäre" damit auftäte, mit einem: „Observe my meditation now!" gleichzeitig mit dem Uebergang von der leeren Wortemacherei zur Meditation der Wechsel von Prosa zu Vers eintritt. Gleiches offenbart der Schluß vom III, 2. Den Briefen (III, 5) und amtlichen Urkunden (III, 3) wird durchweg die Prosaform gegeben. Von besonderem Interesse ist noch die Tatsache, auf die wir unten zurückkommen, daß die Tollhäuslergespräche, durch die die unglückliche Herzogin bis fast zur Verzweiflung gequält und gemartert wird, in Prosa gestaltet und als ein geschlossenes Ganzes mitten in eine Versszene hineingestellt sind. Das gleiche Prinzip zeigt das erheblich früher entstandene Stück **The White Devil.** Hier wird besonders gern dem Gegensatz zwischen mehr offiziell gehaltenen und durchaus vertraulichen Reden durch den Formwechsel sinnfälliger Ausdruck verliehen. Vor allem finden wir hier den schönen Beweis dafür, daß auch Briefe, wenn sie eine stark persönliche Note haben und an Stelle eines orientierenden Zweckes die Wucht eines inneren Erlebnisses verkörpern, rhythmisch geformt werden können. Unter dem Eindruck leidenschaftlichster Liebe zu Vittoria Corrombona formen sich Franciscos Zeilen in Verse:

„I am in love,
In love with Corrombona; and my suit
Thus halts to her in verse." (III, 3.)

Auch bei Webster ist es nichts Außergewöhnliches, daß er Niedere, vor allem Diener gelegentlich im Vers sprechen läßt.

Unter den Vertretern der bürgerlichen Richtung ragt zunächst Thomas Dekker hervor. Er ist der typische „Vertreter des genialen und verbummelten Literatentums".[1]) Größtes Können paart sich mit glänzendster Oberflächlichkeit und Leichtigkeit. Die Vermutung, daß wir bei dieser seiner Grundeinstellung in formtechnischer Hinsicht nicht allzu viel Individuelles zu erwarten haben, vielmehr mit einer konventionellen Handhabung des Formwechsels rechnen können, erweist sich auf den ersten Blick als berechtigt. In dem 1596 verfaßten romantischen Lustspiel **Old Fortunatus** haben wir eine in der Sprechform ähnlich scharfe Scheidung zwischen den pathetischen und romantischen Stellen einerseits und den komisch-realistischen Stellen andererseits, wie sie das frühe nationale Drama, allerdings mit Verwendung verschiedener Metren, erzielte. Eine eingehende Auseinandersetzung mit Einzelfällen erweist sich angesichts der großen Regelmäßigkeit und Uebersichtlichkeit in der Anlage des Stückes als überflüssig. Wenn auch Charakterveranlagung und Stimmung wie bei Jonson oftmals bei

[1]) Aronstein, a. a. O. S. 131.

Dekker zusammenfallen, so bleibt die Stimmung letzten Endes doch stets der ausschlaggebende Faktor. Fortunatus selbst z. B. spricht einmal Vers, einmal Prosa, je nachdem ob er in leichter, unrhetorischer Form erzählt und schwätzt, oder ob er in würdevoll erhabener oder verzückter Stimmung seine großen Reden hält. (Besonders interessant in I, 1 und in der Sterbeszene II, 2.) Seine beiden Söhne zeigen in ihrer Redeform das gleiche Prinzip. Auch im Prolog ist der Wechsel sehr bedeutungsvoll. — Fast keiner der besprochenen Dichter läßt Frl. Kleins These so einfach zurückweisen wie Dekker, weil keiner so selten Spannungs- und Lockerungssphäre mit dem Formwechsel zusammenfallen läßt wie er. **The Shoemaker's Holiday** (1599) und die beiden Teile von **The Honest Whore** (1604 u. 1608), die noch einer genaueren Prüfung unterzogen worden sind, liefern für das oben erkannte Prinzip eine so klare, sich mit Selbstverständlichkeit ergebende Bestätigung, daß ein einziger, oberflächlicher Blick eine vollkommene Nachprüfung gestattet. Daß auch Dekker den Reden der Irrsinnigen die Prosaform gibt, beweist die durch die metrisch geformten Erklärungen Anselmos unterbrochene Tollhausszene in **The Honest Whore** (1. Teil, V, 2).

Der nächste Geistesverwandte Dekkers ist Thomas Heywood. Sein tragisches Meisterwerk (**A Woman killed with Kindness**) ist fast ganz in der gebundenen Redeform gestaltet. Prosaworte vernehmen wir fast ausnahmslos aus dem Munde der Bedienten. Besser als in den meisten anderen Stücken der Zeit können wir hier die oben erwähnte Feststellung machen, daß und unter welchen Umständen Vertreter der niederen Stände zum Versgebrauch übergehen. Das Stück ist 1602 entstanden, läßt also einen Vergleich mit Shakespeare sehr naheliegend erscheinen, da Shakespeare seine Haupttragödien erst nach der Jahrhundertwende schrieb. Unter den vielen Dienern, deren einzigstes Interesse der gemeine Tagesklatsch ist, findet sich einer, Nicholas, der tieferer Empfindungen und damit eines leidenschaftlicheren Pathos fähig ist, in dem seine inneren Gefühle nach außen hin Gestalt gewinnen. Man denke etwa an seine Versworte in II, 3, die seine aus innerstem Herzen kommende moralische Entrüstung über die Verführung seiner Herrin widerspiegeln. Man denke an III, 1, wo er, zu tiefst gepackt von dem furchtbaren Erlebnis des Ehebruchs seiner Herrin, inmitten prosaisch geformten Dienergeschwätzes seinen Empfindungen den einzig möglichen Ausdruck verleiht: die Redeform des Blankverses. Spricht er in V, 3 zunächst Prosa, so geschieht es, weil er ohne jeden rhetorischen Aufputz schlicht und einfach den Befehl seines Herrn ausrichtet. Als er aber gleich darauf in die tieftraurige, reumütig-erhabene Stimmung seiner Herrin hineingezogen wird, können auch seine mitfühlenden Worte nur im Blankvers Ausdruck finden. Davon, daß nur durch Shakespeare das Prinzip der standesgemäßen Prosa durchbrochen und in vollkommen neue und isoliert dastehende Bahnen gelenkt worden sei, kann nach diesen Ausführungen also überhaupt

keine Rede mehr sein. — Sehr fein arbeitet Heywood in **The Rape of Lucrece** (1603) durch den Formwechsel Stimmungsunterschiede heraus. So z. B. gleich in I, 1: den hochpathetischen Reden des Tarquinius und der Tullia stehen die schlichten, gedämpft vorgetragenen Meditationen des Valerius und Collatinus gegenüber, der ersten, die dem Aufstieg des Tarquinius mit Bedenken entgegensehen. Am interessantesten ist die Redeweise des Brutus, bei deren Betrachtung sich ein Vergleich mit Hamlet unmittelbar aufdrängt. Spielt er den Narren, so gebraucht er — wie Hamlet — stets die Prosa. Ist seine Redeweise dagegen von glänzendem Pathos erfüllt, wie etwa in den großen Monologen (vgl. Hamlet!) oder vor allem im letzten Akt, wo er sich als Rächer der von Sextus geschändeten Lucretia fühlt, so bedient er sich selbstverständlich des Verses. — Eines der besten Beispiele, wie sehr es Heywood darauf ankommt, Stimmungsunterschiede durch den Wechsel zu bezeichnen, ist die Szene III, 2 in seiner romantischen Abenteuerkomödie **The Fair Maid of the West** (vor 1603). Die Höheren sprechen hier in der gleichen aus der Handlung losgelösten komischen Unterhaltung Verse, die Niederen Prosa: die einen bedienen sich der pathetischen, die anderen der burlesken Diktion. Die Redeform des Clowns ist die Prosa. Nur gelegentlich sichert er sich durch ein gereimtes Verspaar einen effektvollen Abgang. — Neue Charakterzüge in der Verwendung der Mischform weist dieses Stück ebenso wenig auf, wie **The Wise Woman of Hogsdon** (1604), die oft an Jonson erinnernde Sittenkomödie, die formtechnisch noch näher untersucht wurde.

Aus dem umfangreichen Lebenswerk Thomas Middletons mögen ein paar Werke in formtechnischer Hinsicht geprüft werden. Sie lassen deutlich erkennen, daß Middleton offenbar überhaupt nicht nach einem festen Prinzip geformt hat, sondern ohne einen bestimmten Grund oder eine innere Notwendigkeit den Wechsel nutzt, weil es eben so zu seiner Zeit Theaterbrauch war. Die 1606 geschriebene Londoner Sittenkomödie **A Trick to catch the Old One** weist nur wenige Verse stellen auf. Das vorherrschende Element ist die Prosa. So willkürlich die Verwendung der gebundenen Rede erscheint, so lassen doch die großen Schlußreden erkennen, daß auch diesem Dramatiker der Blankvers als die dem pathetisch vorgebrachten Wort entsprechende Ausdrucksform erschien. Wie sehr Middleton zum Ganzversdrama hinneigt, zeigen beispielsweise seine beiden Meistertragödien **Women beware Women** (1612) und **The Changeling** (wahrscheinlich 1621). Das erste der beiden Stücke weist nur ganz vereinzelt kurze Prosareden auf, ausnahmslos im Munde des närrischen, einer gehobenen Redeweise unfähigen Ward und dessen Dieners. Daß die beiden des öfteren gänzlich sinnlose Worte im Vers sprechen, beweist die Richtigkeit unserer Feststellung, daß der Dichter nicht nach einem ganz bestimmten Prinzip schuf. **The Changeling** enthält verhältnismäßig viel Prosastellen, doch zeigt sich, daß die ungebundene Rede nur in der Nebenhandlung eine

gewisse Bedeutung hat, die mit ziemlicher Sicherheit der Autorschaft Rowleys zugeschrieben wird. Die ergreifende Haupthandlung läßt die Prosa nur zweimal in I, 1 zur Bezeichnung von Stimmungsgegensätzen und in IV, 1 zur Bezeichnung einer unpersönlichen Mitteilung erscheinen. Als Middletons bedeutendste Tragikomödie darf wohl **The Spanish Gipsy** (1623) angesprochen werden. Auch hier begegnen wir im wesentlichen nur in der, vielleicht wieder von Rowley verfaßten, Nebenhandlung der Prosa. In der Haupthandlung ist nur dem Beginn der ersten Szene des ersten Aktes die ungebundene Sprechform gegeben. Gerade diese Stelle ist erleuchtend für unsere Erkenntnis, daß Middleton ein Spannung-Lockerung-Prinzip gänzlich unbekannt gewesen ist. Die Spannung, mit der die drei Helden hier ihrem nächtlichen Abenteuer entgegensehen, ist eine außerordentlich große. Eine ganze, in sich abgeschlossene Handlung wird durch diese Szene ins Leben gerufen. Gibt Middleton den Worten der drei im Versteck ihr unschuldiges Opfer erwartenden Menschen die Form der ungebundenen Rede, so geschieht es, um ihre leichtsinnigen, unbedenklich hervorgebrachten Worte in Kontrast zu setzen zu der erschütternden Wehklage der ihrer Tochter beraubten, verzweifelnden Eltern.

Wenn an den Schluß dieser Betrachtungen eine kurze Bemerkung über Massinger und Ford angeschlossen wird, so geschieht dies aus zwei Gründen. Erstens sind diese beiden Spätelisabethaner die einzigen wirklich als Shakespeareschüler anzusprechenden Dramatiker der Zeit,[1]) könnten also auch am ehesten in formtechnischer Hinsicht unmittelbar an ihren großen Lehrmeister anknüpfen, und zweitens gestatten sie vor allem einen Einblick in die Weiterentwicklung des Formwechsels im Ausgange der englischen Renaissance. Philip Massinger, der wohl kaum vor 1619 als Schriftsteller hervorgetreten ist, neigt von Anbeginn an zur reinen Versform. Schon 1620 schafft er mit **The Duke of Milan** ein reines Versdrama, das allerdings noch verschiedentlich (1, 3; II, 1) von Briefprosa durchsetzt ist. Später tritt, ähnlich wie wir es in den spätesten Werken von Fletcher haben konstatieren können, auch für Briefe und unpersönlich gefaßte Dokumente der Vers ein, z. B. in **The Great Duke of Florence** (1627) und **The Guardian (1633).** Aber auch schon in seinen frühesten Werken zeigt sich, daß seine Form bereits das Ganzversdrama ist, das nur gelegentlich von irgend einer kurzen Prosastelle unterbrochen wird. So finden wie in seiner ersten Londoner Sittenkomödie **The City Madam** (1619) nur eine Prosastelle, die ganz offiziell gehaltene Schicksalsprognose des Astrologen in II, 2. Auch in **The Fatal Dowry** (1619) herrscht im wesentlichen der Vers. Nur einige wenige sich um die gänzlich unpathetische und lächerliche Figur des Nowall gruppierender Szenen, sowie die leichte Unterhaltung Beaumelles mit ihren Dienerinnen (II, 2) sind in Prosa geformt. Gerade dieses Stück läßt bereits die Unzulänglichkeit des Kleinschen Form-

[1]) Vgl. Keller-Fehr, a. a. O. S. 103.

prinzips in seiner Anwendung auf Massinger erkennen, die dann besonders in seinem tragischen Meisterwerk **The Virgin Martyr** (1620) offenbar wird. Auch hier begegnet uns die Prosa nur selten. Sie ist fast ausschließlich auf die niedrige Komik der beiden im Hause der Märtyrerin lebenden Schurken beschränkt, die in ihren lasterhaften Eigenschaften der Trunksucht und der Frauenverführung befangen, sich naturgemäß niemals zur höheren Sprechform aufschwingen können. Auch in der Marterszene IV, 2, wo sie unmittelbar in die Handlung eingreifen, stechen ihre rohen Prosaworte wirkungsvoll gegen das gehobene Pathos der übrigen ab. Die angedeutete Unmöglichkeit des Spannung-Lockerung-Prinzips läßt sich insbesondere an zwei Stellen darlegen. Der Intrigant Harpax, der die beiden Schurken zum Verrat an ihrer Herrin gewinnen soll, geht in III, 3 nach einer mehr belehrenden Versrede zum Prosagebrauch über, da er sich, seinen Verführungskünsten die Krone aufsetzend, ganz auf den Ton der beiden Lumpen einstellt. Dabei kann von einer dramatischen Spannung und Lockerung gar keine Rede sein: der Gegenstand bleibt derselbe, die persönliche Einstellung zu seiner Aufgabe bleibt die ganze Szene hindurch die gleiche, nur der wechselnden ganz persönlichen Stimmung ist der Wechsel in der Sprechform angepaßt. Und als Theophilus selbst in II, 3 die beiden zum Verrat zu gewinnen sucht, da bleibt er stets beim Vers, nicht weil er hier besonders gespannt wäre, sondern weil er auch in gelockerter Sphäre den Untergebenen gegenüber die Würde und Hoheit seiner Person zu wahren weiß. Aus der gleichen Szene kann noch die erhellende Erkenntnis gewonnen werden, daß auch Massinger Menschen, die sich vollkommen als Zuschauer fühlen, wenn sie von dem betrachteten oder belauschten Erlebnis erfüllt sind und sich mit Pathos darüber äußern, in der gebundenen Rede sprechen läßt.

Nur mit einem kurzen Worte noch sei John Ford gestreift. Seine Meistertragödie **'Tis Pity she's a Whore** (1627) enthält verhältnismäßig viel Prosa. Daß Frl. Kleins Formprinzip hier unter keinen Umständen anerkannt werden kann, offenbart jedes Prosawort von neuem. Immer und immer wieder erweist sich die Bezeichnung von Stimmungsgegensätzen als einziger Grund für den Wechsel, wobei gerade hier wie überhaupt bei Ford eine sehr starke Abhängigkeit von dem Prinzip der standesgemäßen Prosa zutage tritt. Daß in der Anwendung die standesgemäße Redeform im Konflikt mit der Stimmungsbezeichnung bei ihm im Gegensatz zu Shakespeare immer siegt, daß Diener auch in gehobener Stimmung meist bei der Prosa bleiben, zeigt, daß ihm an einer Fortführung des Shakespeareschen Formprinzips überhaupt nicht gelegen war. Auch Ford macht bald die Entwicklung zum reinen Versdrama durch. So finden wir z. B. in **The Broken Heart** (wahrscheinlich 1629) gar keine Prosa mehr, **Perkin Warbeck** (wahrscheinlich 1633) zeigt die Prosa nur noch im Munde der unpathetischen Verräter und anläßlich des allgemeinen Aufrufs des Constable in V, 3. — Von beson-

derem Interesse ist noch die Szene III, 3 in **The Lover's Melancholy**, deren Auswertung im Schlußkapitel folgt. Die von Corax inszenierte Maske, in der uns einzelne Geisteskrankheiten gewissermaßen allegorisch vorgeführt werden, ist — von den Gesangseinlagen abgesehen — ganz in Prosa gehalten. Die Zuschauer sprechen in Versen.

IV. Die Anwendung: Shakespeare.

Unser Weg durch das elisabethanische Drama ist beendet. Die technische Entwicklung des Brauches, Vers und Prosa in der Redeform mit einander wechseln zu lassen, sowie der Sinn dieses Brauches haben sich uns enthüllt. Keiner der vielen in Augenschein genommenen Elisabethaner widersetzt sich dem Prinzip, den Formwechsel zur Bezeichnung der krassesten und offensichtlichsten wie der nüanciertesten und subjektivsten Unterschiede und Gegensätze der Stimmung zu verwenden. Alle beugen sich dem Prinzip, das wir am Schluß der Betrachtungen über Ben Jonson in eine feste Form gefaßt haben. Diese Tatsache, daß die genannte Entwicklung in der Formgebung das ganze elisabethanische Drama durchzieht, und daß unter der großen Zahl von Dichterpersönlichkeiten, die wir näher ins Augen gefaßt haben, nicht eine sich findet, die das Prinzip durchbrochen, ihm einen selbständigen Sinn gegeben hat, läßt die Einseitigkeit der Betrachtungsweise Frl. Kleins scharf hervortreten. Die neuerungssüchtigsten und revolutionärsten unter den Elisabethanern wie vor allem Jonson, die überall mit der Tradition brechen, veraltete und überlebte Bräuche und Sitten verspotten, durch Neuerungen zurückzudrängen suchen, haben in der Anwendung des Wechsel zwischen Vers und Prosa ganz oder teilweise bis ins dritte Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hinein an der Theatertradition festgehalten, sich der Theaterkonvention gefügt — und Shakespeare soll den Wechsel in völlig anderem Sinne, losgelöst von seiner Umwelt, als selbständiges, eigenwillig umgeformtes Kunstmittel verwendet haben, Shakespeare, der — wie wir gesehen haben — in seiner ganzen hohen Kunst nirgendwo bewußt mit der Tradition gebrochen, sich überall den herrschenden Bräuchen angeschlossen und diese fortgeführt und ausgefüllt hat, Shakespeare, „der am stärksten historisch bedingte" unter allen Großen der Weltliteratur? — —

Eine Anwendung der oben gemachten Erfahrungen auf Shakespeare an Hand der einzelnen Behauptungen Frl. Kleins wird in aller Deutlichkeit erweisen, daß ihre These in ihrer ganzen Ausdehnung, mit allen ihren Konsequenzen auch auf Shakespeare selbst nie und nimmer zutreffend sein kann.

Frl. Klein beginnt mit einer Herausarbeitung der markantesten Typen der Shakespeareschen Prosaszene. Der erste Typ ist die ausgesprochene Clownszene. Ihr Wesen ist ebenso „Lockerung" wie das Wesen jedes „unendlich fern von d r a m a t i s c h e m Dialog" sich ab-

spielenden komischen oder ernsten Gesprächs. Ein zweiter Typ ist die geschehnisbezogene Interpretierungsszene, die aus den Reden der „Fernerstehenden, Abseitsspielenden, Zuschauern innerhalb der Welt des Dramas" gebildet wird. Und auch der dritte Typus, die Volks- oder Genreszene, bedeutet „Lockerung im Ablauf des Dramas". Allen drei Gruppen der Shakespeareschen Prosaszene (Unterhaltungs-, Interpretierungs- und Volksszene) wird der ihre Wesensfunktion kennzeichnende gemeinsame Name „Hintergrundszene" gegeben. Sie alle bedeuten für das dramatische Geschehen des Vordergrundes" nichts anderes als „Farbe, Fülle und Hintergrund".

Was Frl. Klein hier darstellt, ist im Grunde genommen scharf gesehen. Das Wesen der bisher behandelten Prosa ist richtig erfaßt. Aber, so fragt jeder, der die Arbeiten von Delius bis zu Frl. Bordukat und Keller kennt, sagt sie uns denn hier wirklich etwas Neues? Ihre Auffassung bleibt doch schließlich eine (vielleicht) in schönere Worte gefaßte Wiederholung dessen, was Delius bereits vermerkt hat. Die Untersuchung von Delius, ihrer Zwangsjacke der standesgemäßen Prosa entkleidet, gibt uns fast überall gleichwertigen Aufschluß. Delius hat zweifellos nicht nur gewußt, daß die Clownszene ihrer Losgelöstheit aus der dramatischen Handlung wegen in Prosa geformt ist, er wußte auch, daß das gleiche nicht nur für das Gespräch der Narren unter sich, sondern auch für die scherzhafte Unterhaltung zwischen dem Narren und seinem Herrn gilt. Und wenn wir gar auf die „ernste Unterhaltung" blicken und uns die von Frl. Klein vor allem behandelte Friedhofszene im **Hamlet** vergegenwärtigen, so fragt man sich, worin der Unterschied zwischen ihrer als so völlig neuartig hingestellten Auffassung und der ihres großen Vorgängers liegen soll, der sagt: „Wenn Hamlet . . . sich hier der Prosa bedient, so geschieht das schwerlich nur aus einer Art von Akkomodation an deren (der Totengräber) Redeweise, sondern wohl eher deshalb, weil der Dichter seinem Helden hier eine Ruhepause mitten in seinen leidenschaftlichen Affekten gönnt. Von Hamlets eigenen Angelegenheiten und Interessen, die ihn sonst unablässig in Atem halten und hetzen, ist hier keine Rede, sondern nur von der Grübelei melancholischer Betrachtungen im allgemeinen. Sobald Hamlet aber wieder leidenschaftlich angeregt wird, wie bei der Ankunft des Leichenzuges der Ophelia, so beginnt auch der Blankvers."[1]) Es ist schade, daß Frl. Klein einen so wichtigen Passus mit Stillschweigen übergeht, zumal er ganz genau dasselbe besagt, was sie zu diesem Punkte ausführt. Schon aus sachlichen Gründen hätte sie die Anschauungen der Gegner gelegentlich auch dort erwähnen sollen, wo sie mit ihnen übereinstimmt oder gar — wie hier — ihren Spuren folgt. — Schauen wir gleich hier nach diesen Anfangsbetrachtungen auf unsere aus den Werken der

[1]) Sperrungen von mir.

übrigen Dramendichter der Zeit gewonnenen Erfahrungen zurück, so genügt ein kurzer Hinweis auf die daselbst festgestellte große Zahl gleicher und ähnlicher Erscheinungen, um uns zu lehren, wie wir das Vorkommen derselben bei Shakespeare innerhalb der Dichtung seiner Zeit zu beurteilen haben. Man erinnere sich vor allem an die zahlreichen komischen Intermezzi in Jonsons **The Case is altered**, an die burleske Komik in Chapmans **All Fools**, und an die verschiedenen Variationen all dieser Dinge bei Dekker (**Old Fortunatus** und **The Shoemaker's Holiday**), Heywood (Figur des Clowns in **The Fair Maid of the West**), Massinger (**The Fatal Dowry** und **The Virgin Martyr**) u. a. m.

Zu der an vier Beispielen gezeigten These, daß „Zuschauer innerhalb der Welt des Dramas" Prosa sprechen, gestatte man mir einige Randbemerkungen. Daß Frl. Klein nicht ein einziges Mal eine vollständige Materialsammlung gibt, sondern sich immer damit begnügt, „ein paar Beispiele herauszugreifen", sei nur im Vorübergehen erwähnt. Wie verhängnisvoll eine derartige Methode werden kann, zeigt gerade die zu behandelnde Frage. Ein Beispiel nach dem anderen hat sich uns in der dramatischen Literatur der Spätrenaissance entgegengestellt, das den deutlichen Beweis dafür erbrachte, daß es einen Brauch, Abseitsstehende von sich aus mit Selbstverständlichkeit Prosa sprechen zu lassen, niemals gegeben hat. Die Stimmung, die diese Zuschauer auf der Bühne beherrscht, haben wir als den einzigen Grund für den gerade hier ganz auffällig in Erscheinung tretenden Formwechsel gelten lassen können. Und es sprechen ja nicht nur die verschiedenen für sich „unendlich fern vom dramatischen Dialog" meditierenden Kritiker Jonsons im Blankvers, nicht nur Beaumont und Fletcher lassen die Zuschauer, wenn sie infolge eines inneren Erlebnisses pathetisch gestimmt sind, zur gebundenen Rede übergehen, auch Shakespeare selbst läßt die dem dramatischen Vorgang Fernerstehenden, wenn es die Stimmung erfordert, unbedenklich in Versen sprechen. Keller hat markante Beispiele hierfür gegeben.[1]) — Aeußerlich getrennt von dieser Erscheinung, dem Wesen nach aber gleiche Funktion bezeichnend, ist

[1]) Sh.-Jb. 66, 219. — Keller weist hier auf **Love's Labour's Lost** IV, 3 hin, wo Biron als Zuschauer des Spiels in Versen spricht. Als weiteres Beispiel nennt er Heinrich VI. in der Schlacht bei Towton (III. Teil, II, 5). Magdalene Klein bemüht sich daraufhin zu zeigen, daß Biron obwohl er aus dem Versteck die Vorgänge auf der Bühne beobachtet und in seinem Sinne kommentiert, ebenso wenig als Zuschauer anzusprechen sei wie Heinrich. Daß letzterer in einer derart aufregenden Situation, wäre er tatsächlich persönlich bis aufs äußerste gespannt und stünde er dem dramatischen Vorgange wirklich so nahe, wie Frl. Klein will, nichts anderes zu produzieren hätte, als ein Phantasiegemälde zu entwerfen, wie er in diesem Augenblick das Leben eines Schäfers auffassen würde, kann ich mir doch nicht recht denken. Das Urteil in dieser Frage überlasse ich jedoch der Kritik. Frl. Kleins Vermutung, daß Keller wohl nur deshalb Zuschauer in ihnen sieht, weil sie je einmal das Wort „Spiel" resp. „Schauspiel" gebrauchen, wird man wohl nicht ernst nehmen dürfen.

für Magdalene Klein die Erfahrung, daß „Menschen des Dramas, wenn sie Zuschauer eines Stückes werden", Prosa sprechen. Den Grund hierfür sieht sie darin, daß Zuschauer eines Theaterstückes gleichzeitig auch „gelockerte Menschen" seien. Zunächst halte ich letztere Behauptung in ihrer Verallgemeinerung für unzutreffend. Ich könnte mir wohl denken, daß auch außer mir mancher Leser, dem das Theater schon tiefere Eindrücke vermittelt hat als bloße „Entspannung", hinter diesen Satz mit Bedenken ein Fragezeichen setzt. Daß im übrigen die sich nicht nur als Zuschauer fühlenden, sondern tatsächlich die Funktion des Zuschauers bei einem „Schauspiel im Schauspiel" übernehmenden Personen stets Prosa sprechen, gehört zur konventionellen Charakteristik des elisabethanischen Dramas. Beispiele sind uns in großer Menge begegnet, und zwar gerade bei jenen Dichtern, bei denen wir die Unmöglichkeit des Prinzips der Spannung und Lockerung im einzelnen nachgewiesen haben. (Vgl. besonders Jonson und Beaumont.) Ich kann weder einen durchschlagenden Grund noch auch die geringste Berechtigung dafür erkennen, weshalb wir das, was wir bei sämtlichen anderen Großen der Zeit als konventionelle Erscheinung ansprechen, bei Shakespeare als etwas anderes, unendlich Höherstehendes bewerten wollen. Dazu erhebt sich angesichts der Schauspielszene im **Hamlet** (III, 2) noch die Frage: sollen die Zuschauer dieser Szene wirklich entspannt, gelockert sein? Kann man sich seelisch gespanntere Menschen denken als den König oder Horatio und Hamlet gerade während dieser Szene? Soll man, um auf das oben genannte Beispiel zurückzugreifen, diese Personen, nur weil ihre Redeform die Prosa ist, als gelockerte Menschen ansprechen dürfen, während man in Biron in **Love's Labour's Lost** IV, 3 einen „gespannten" Charakter sehen darf? Und ist die dramatische Spannung dieses Auftritts nicht aufs Höchste gesteigert? Das Prosagespräch der Zuschauer soll doch in Wirklichkeit nichts weiter als ganz äußerlich den dem poetisch gehobenen Vorgang auf der Bühne gegenübergestellten nüchternen Realismus der sich mit Absicht noch nüchterner stellenden Wirklichkeitswelt zum Ausdruck bringen.[1])

Dem zweiten Typ der Shakespeareschen Prosaszene gibt Frl. Klein um ihrer bühnentechnischen Bedeutung willen auch den Namen „Orientierungsszene". Hierzu rechnet sie neben anderen in erster Linie die bei Shakespeare öfter vorkommenden Dieneraufritte. Anläßlich ihrer Besprechung der Kleistschen Mischdramen allerdings weist sie, ohne eine

[1]) Ein Beispiel dafür, daß die Zuschauer eines Thetaerstückes im elisabethanischen Drama nicht immer Prosa sprechen, bietet Thomas Kyds **Spanish Tragedy** IV, 4. Es ist hierauf mit Bezug auf Shakespeare jedoch kein allzu großer Nachdruck zu legen, da Kyd im wesentlichen ja noch die standesgemäße Prosa hat und beispielsweise ja auch weder Briefe noch Wahnsinnsschilderungen durch die Prosa bezeichnet. Später findet sich die Darstellung der Gespräche von Zuschauern in der gebundenen Rede meines Wissens erst wieder im Ganzversdrama. So etwa in Jonsons **Tale of a Tub** (V, 5), worüber oben eingehend gehandelt worden ist.

deutliche Scheidelinie zu ziehen, darauf hin, daß auf Grund schallanalytischer Untersuchungen ein Teil der Shakespeareschen Orientierungsszenen gar nicht von Shakespeare stammen kann, sondern nachträglich von fremder Hand eingefügt worden ist.[1]) Dadurch verliert die Anführung dieser Orientierungsszenen für die Bestätigung ihres Formgesetzes an Bedeutung: man kann diesen Hinweis vielmehr geradezu als Bestätigung unserer Ergebnisse auffassen, daß sich auch in der hier behandelten Frage ein das Drama der ganzen Zeit beherrschender typischer Gestaltungszug offenbart. Das ausgeprägteste der hierfür in Betracht kommenden Beispiele bei den übrigen Elisabethanern haben wir anläßlich der Besprechung des **Philaster** näher beleuchtet. Auch vgl. man die obigen Ausführungen zu **The Maid's Tragedy.**

Schließlich bedürfen auch ihre Ausführungen über die Genreszene noch eines vervollständigenden Hinweises. Die Volksmasse spricht fast stets in Prosa: sie ist immer gelockert. Nur selten ist das Volk „Spannungs- und Handlungsträger". „Dann aber wird auch seine Sprache die gebundene". Aber auch diese Erscheinung ist durchaus nicht etwa so zu bewerten, als ob Shakespeare hier ganz außerhalb des Bühnenbrauches stünde und als einziger einem dem allgemeinen Brauche direkt widersprechenden Prinzip zuliebe geschaffen hätte. Die Beobachtung, daß auch noch andere Dichter das Volk gelegentlich zum „Spannungsträger" erheben, Dichter, denen ein Prinzip der Spannung und Lockerung nachweislich nicht bekannt gewesen ist, wird durch das zeitgenössische Drama bestätigt. Am auffallendsten ist uns der Versgebrauch im Munde der Volksmasse im **Philaster** entgegengetreten.

Trotz all dieser Ausstellungen, zu denen mich bereits die ersten Seiten bei Magdalene Klein auf Grund unserer Erfahrungen im englischen Renaissancedrama veranlassen, wiederhole ich mein obiges Urteil daß ihre Ausführungen über die 3 Prosatypen wenigstens in Anbetracht der von ihr gegebenen Beispiele klar, prägnant und überzeugungssicher vorgetragen werden. Erst in dem Augenblick, wo sie in ihren Kardinalfehler, eine oftmals ganz unmotivierte Verallgemeinerung der an zwei oder drei Beispielen erkannten Erscheinung, verfällt, beginnt ihre Arbeit an mehrfachen Irrtümern und Widersprüchen zu leiden, die sich nicht nur als Folgerung aus den obigen Betrachtungen über Jonson und die übrigen Dichterkollegen Shakespeares, sondern z. T. bereits aus einer kritischen Betrachtung der Shakespeareschen Werke selbst ergeben. — Daß im Gegensatz zu den Prosapartien „sich im Blankvers dramatisches Gespräch, Fortschritt der Handlung, Spannungsshäre formt", ergibt sich für Frl. Klein „von selbst". „Fast zum Ueberfluß" will sie nur noch „als besonders augenfällige Erscheinungsformen des Wechsels einige Uebergangsszenen herausgreifen". Hätte sie, anstatt ihr Prinzip auf „selbstverständliche" Voraussetzungen

[1]) Vgl. hierzu Eduard Sievers, Shakespeares Anteil am König Lear. Anglica II. (Palaestra 148.) S. 173 ff., Leipzig 1925.

zu gründen, im Text selber genauer geforscht, so hätte sie Dutzende von Versstellen finden können, für die sie mit größerem Recht als für die Brutusrede sich auf ihre eigene Frage: „Erweckt sie dramatisches Leben? . . . Was bedeutet sie für den Bau des Dramas?“ die eigene Antwort: „Nichts!“ hätte geben müssen. Auch hier findet unsere Auffassung geradezu durch jedes Wort der Mischdramen Ben Jonsons ihre vollkommenste Bestätigung. Unsere obigen Ausführungen haben das deutlich bewiesen. — Aber auch die „fast zum Ueberfluß“ vorgeführten Stellen können nicht ohne Bedenken hingenommen werden. Gleich der Hinweis auf **Merchant of Venice** I, 3 ist schlecht gewählt: „. . . wo an die Stelle der geschäftlichen Unterhaltung (zwischen Bassanio und Shylock) dramatisch webendes Gespräch tritt: Antonio tritt auf und Shylocks eben noch gelockerte Sprache bindet sich zum Rhythmus: Haß wird wach und Entschluß, Vergeltung zu üben — und jener verhängnisvolle Vertrag kommt zustande.“ Dagegen läßt sich auf den ersten Blick zwar nichts einwenden. Doch fragt man sich bei genauerer Prüfung, wie soll das Mißverhältnis in der Form zwischen dieser Szene und der Szene III, 1 durch das Spannung-Lockerung-Prinzip geklärt werden? Wird der I, 3 erwachende Haß und das Rachemotiv hier nicht fortgeführt, weitergesponnen, bis es in stärkster Leidenschaft erglühend in jener erschütternden Form Ausdruck findet, die zwei Jahrhunderte später unter den Händen eines Strindberg im gleichen Wortlaut noch einmal Gestalt geworden ist? Soll das, was I, 3 als „Spannungsraum“ bezeichnet wird, in III, 1 als „gelockerter Raum“ hingenommen werden? Sollen Shylocks wilde Wut und grimmiger Rachedurst hier in d i e s e r Form hervorbrechen, ohne daß „ein gespannter Wille dahintersteht?“ Soll Shylock hier „von Gefühl, Willen und Tat entspannt“ sein? — Da scheint es mir doch das Näherliegende zu sein, zu der Darstellung zurückzukehren, die Delius gibt. Dem immer wieder in der ganzen Wildheit seiner Tücke durchbrechenden Naturell Shylocks kann, obwohl er meist durchaus pathetisch gestimmt ist, im allgemeinen doch nur die Prosa entsprechen, da sein Charakter ja nicht durch jenes edle, gehobene Pathos gekennzeichnet ist, das der Blankvers charakterisiert und das allein seinen Gebrauch rechtfertigt. Spricht Shylock in I, 3 im Umgang mit Antonio Verse, so ist es, weil er in gewisser Weise „sein eigentliches Naturell verleugnet“, „sich einen gewissen Zwang antut“. Im III, 1 im Umgang mit Salarino und Tubal hat er das nicht nötig. Dazu kommt hier der Gegensatz zur folgenden Szene. „Selten hat unser Dichter die Kontraste, auch in der Form, so nahe neben einander gerückt, wie in der Zusammenstellung dieser venezianischen Straßenszene voll schreiender Dissonanzen in Prosa, und der folgenden Szene in dem lieblichen Frieden von Belmont, wo Bassanios Brautwahl sich in die Harmonie des vollendetsten dramatischen Verses kleidet.“ [1])

[1]) N. Delius, a. a. O., S. 236 f.

Es ist schwer für eine solche gewaltige dramatische Leistung, wie sie die Figur des Shylock darstellt, auch nur in Bezug auf die Sprechform ein ebenbürtiges Beispiel aus der zeitgenössischen Literatur anzuführen. Und doch, im Grunde genommen, zeigt sich auch hier nichts anderes als die gleiche, wenn auch außerordentlich viel feiner durchgebildete Verkörperung des gleichen Prinzips, das uns immer wieder begegnet ist. Wir können hier vielleicht am besten an einige der Jonsonschen Vermittlerfiguren denken: Christophero (**The Case is altered**) und Merkur (**Cynthia's Revels**), Prosafiguren solange im Verkehr mit ihresgleichen, vermögen sich der Redeform der Versfiguren ebenso anzupassen, wie etwa Macilente (**EMout**) oder Crites (**Cynthia's Revels**) in den oben gezeichneten Situationen und Stimmungen ihr eigentliches Naturell so weit verleugnen können, daß sie zum Prosagebrauch übergehen. Man könnte bei dem hier aufgezeigten Gegensatz zwischen dem eigentlichen Naturell gewisser Personen und der von ihnen aus bestimmten Gründen nur äußerlich acceptierten entgegengesetzten Umgangsform sich ganz besonders noch einmal die Figuren des Ralph und seiner Knappen in Beaumonts **Knight of the Burning Pestle** oder die Figur des Captain Mardonius in Fletchers **A King and No King** vergegenwärtigen. Ebenso sei auf unsere Betrachtungen über die Gestalt des Bussy in Chapmans **Bussy d'Ambois** als erhellendes Beispiel rückblickend noch einmal hingewiesen. — Auch für die Klarstellung all dieser Fälle bedeutet der Erklärungsversuch von Delius mehr als eine Möglichkeit.

Wenn Frl. Klein weiter unten in den Worten des Antonio: „Genug der leichten Reden!" (**Antony and Cleopatra** I, 2), die einen Uebergang zum Vers bedeuten, eine ihr Prinzip bestätigende, sinnfällige Kennzeichnung des „Wesens aller Shakespeareprosa" sieht, so fragt man sich, inwiefern gerade i h r Prinzip dadurch gestützt werden soll. Daß Shakespeare „leichten Reden" immer die Prosaform gibt, ist uns seit Jahrzehnten bekannt. Und daß **alle** seine Zeitgenossen in diesem Punkt genau so gestalten wie er, haben die obigen Ausführungen zur Genüge dargetan.

Frl. Klein kommt dann auf Kellers Ansicht zu sprechen, daß „gewisse niedere Stände eines wirklichen Pathos nicht mehr fähig" sind; „sie würden lächerlich wirken mit so hochtrabenden Reden, wie sie die gebildeten Stände gelegentlich gebrauchen". Als klassischen Beleg für die komische Wirkung des in diesen Worten beschriebenen „Widersinns zwischen gebundener Sprache und gelockertem Sein" weist sie auf Pistol hin, der „f a s t immer in Jamben" redet, „obwohl er s t e t s gelockert ist".[1]) Die Antwort auf die sich notwendig ergebende Frage, weshalb er dann nicht a u s n a h m s l o s i m m e r im

[1]) Hervorhebungen von mir.

Vers spricht, bleibt Frl. Klein schuldig. Gerade für die angeschnittene Frage scheint mir ein anderer Shakespearescher Charakter ein viel passenderes Beispiel zu sein, bei dem außerdem noch der Formwechsel eine weitgehendere Verwendung findet und somit eine unmittelbare Kontrolle ermöglicht: Polonius, der dem Leben bis in die feinsten Nüancen abgelauschte, prägnante Typ des Senilen[1]). Die wichtigtuerische Bedeutsamkeit mit der er sein leeres, unsinniges Geschwätz vorbringt, veranlaßt auch in der Form die gebundene Rede. Obwohl er stets der gleiche großsprecherische Schwätzer bleibt, geht er doch gelegentlich zur Prosaform über. Und das geschieht nun keineswegs etwa nur an Stellen dramatischer oder persönlicher Lockerung. Nein, gerade dort, wo er wirklich einmal etwas konzentrierter seinen Gedanken nachgeht, wo er wenigstens in persönlicher Hinsicht gespannt ist, gerade dort finden seine Worte in der Prosa sinnfälligen Ausdruck. Der Grund ist eben darin zu suchen, daß er an diesen Stellen in Wahrheit überhaupt nicht daran denken kann, seinen Worten jenen hochtrabend-wichtigtuerischen Anstrich zu geben, der allein bei ihm den Gebrauch des Blankverses rechtfertigt. Nicht dramatische Spannung und Lockerung, sondern ein ganz äußerlicher Stimmungsgegensatz wird hier durch den Formwechsel bezeichnet.[2])

Ist Shakespeare, so müssen wir wieder fragen, der einzige Dichter, der durch die Darstellung des „Widersinns zwischen gebundener Sprache und gelockertem Sein" komische Wirkungen erzielt? Die Figur des Ralph aus **The Knight of the Burning Pestle** steigt als greifbarstes Beispiel vor uns auf. Gerade in dem schroffen Gegensatz zwischen

---

[1]) Vgl. dazu meine eingehende Auseinandersetzung mit dem Poloniuscharakter in der Anglia 54, 149 ff. Erst nachträglich habe ich erfahren, daß eine in ähnlicher Richtung sich bewegende Auffassung bereits von Sam. Johnson vertreten worden ist. Den Hinweis auf den interessanten Passus bei Johnson verdanke ich Herrn Prof. Dr. Schücking (privat).

[2]) Frl. Kleins Versuch, die ganze Form des Hamlet bis in alle Einzelheiten aus dem Charakter des Helden heraus zu erklären (Anglia 56, 67 ff.), halte ich, so schön er auf den ersten Anhieb erscheinen mag, zumindest für überspitzt. Gerade der Fall Polonius scheint mir, wenn nicht mehr, so wenigstens eine Ausnahme in Frl. Kleins Formanalyse des **Hamlet** darzustellen. Wie ich den Formwechsel bei Polonius beurteile, habe ich oben zu zeigen versucht. Daß er nur mit gewaltsamer Sinnumbiegung aus dem Charakter des Helden gedeutet werden kann, scheinen mir am besten die Szenen II, 1 und II, 2 zu beweisen. Inwiefern soll die im Blankvers gestaltete erste Hälfte von II, 1 (Polonius — Reinhold) von der Ideenwelt Hamlets durchdrungen sein? Dieser Passus hat bis zum Auftreten der Ophelia doch nun wirklich gar nichts mit der Sache Hamlets zu tun. Nicht einmal „mit seinem Schatten" ragt der Dänenprinz hier herüber. Gerade das auch von Frl. Klein vermerkte Hinzukommen der Ophelia hätte dem Dichter doch die beste Gelegenheit gegeben, den Formwechsel im Sinne von Frl. Klein zu nutzen. Daß er es nicht tut, scheint mir die Berechtigung meines Einwandes zu erweisen. Aehnlich in II, 2. Mit dem Auftreten Hamlets beginnt der „erste Lockerungs-

dem nüchternen Sein des Kaufmannslehrlings und dem tönenden Pathos in der Darstellung der nur äußerlich angenommenen Rolle des welterobernden Ritters liegt der tiefere Grund für die das ganze Stück durchziehende herrliche Komik. — Im übrigen wird durch dieses Beispiel auch die eigenartige Argumentation Frl. Kleins widerlegt, daß Menschen „in der Verstellung" Prosa sprechen. Es finden sich bereits bei Shakespeare selbst zahlreiche derartige Beispiele, auf die auch Frl. Klein verweist, scheinbar ohne zu erkennen, in welches Licht dadurch ihr „Gesetz" gerückt wird. Entweder haben wir hier wie in sämtlichen anderen Fällen „gesetzmäßige" Erscheinungen: dann darf es nicht derartig viele und handgreifliche Gegenbeispiele geben. Oder wir anerkennen diese Gegenbeispiele vorbehaltlos und legen ihnen ohne jedes Vorurteil ebensolche Bedeutung bei wie den anderen: dann wird es freilich schwer fallen, für den Begriff „Gesetz" eine eindeutige Unterlage zu finden. Für welche Stellungnahme wir uns hier auf Grund des allgemeinen Tatbestandes zu entscheiden haben, ergibt sich von selbst.

Magdalene Klein bringt dann eine Reihe von Fällen, die zeigen, daß „gewisse niedere Stände" gelegentlich „eben doch auch des Pathos fähig" sind und dann die gebundene Rede gebrauchen. Wir sind ihr für diese Hinweise, die am ehesten geeignet wären, ihrer These Stoßkraft zu verleihen, sehr dankbar. Trotzdem aber muß auch hier wieder auf das oben Gesagte hingewiesen werden: der Beweis für eine Berechtigung, das was wir für die ganze Zeit als Konvention ansprechen, bei Shakespeare als tief in geistigen Ueberlegungen fundiertes Prinzip zu bezeichnen, ist noch nicht erbracht worden und wird wohl auch niemals erbracht werden können. Der Beispiele für besagtes Mißverhältnis, daß reine Prosafiguren in gewissen Situationen Verse sprechen, gibt es in der elisabethanischen Theaterdichtung außerordentlich viele. Wir sind ihnen auf Schritt und Tritt begegnet. Ich möchte hier vor allem noch einmal auf die zahllosen Belege bei Jonson, Tourneur, Webster und vor allem Heywood hinweisen. Ueberall an diesen Stellen dieselbe Erscheinung: greifen Niedere oder reine Prosafiguren in einer reine Spannung verkörpernden Blankversszene in den Gang der Handlung

---

raum". Hamlet gibt dem Gespräch, das „Spannungsdialog werden könnte und müßte, die Richtung zum lockeren Sinn", und Polonius folgt seiner Führung: er spricht in Prosa. Zwischendurch aber finden sich veschiedene für sich gesprochene Meditationen des Polonius über Hamlets seltsames Gebaren, in denen er sich nicht im geringsten auf Hamlets Sphäre einstellt, sondern gerade im Gegensatz dazu durchaus „er selbst" bleibt, derselbe der soeben vor versammeltem Hofstaat mit großer Geschäftigkeit seine Ansichten über Hamlets Wahnsinn enthüllt hat, und der hier schon wieder daran denkt, zum Beweis für die Richtigkeit seiner Vermutung eine Zusammenkunft mit seiner Tochter zu arrangieren. Trotzdem haben wir auch hier die Prosa. Wie soll man sich diesen Widerspruch durch Frl. Kleins Formgesetz erklären?

entscheidend ein, oder treten sie mit einem hohen, schwungvollen Pathos hervor, so gehen sie stets zum Versgebrauch über. Zum dritten Mal wird hier das bestätigt, was wir bereits anläßlich der rhythmisch geformten Volksszene und des „Schauspiels im Schauspiel" näher ausgeführt haben.

Damit ist Frl. Klein in das Stadium ihrer Abhandlung eingetreten, in dem sie ihr Prinzip für erwiesen betrachtet. Alle im Folgenden behandelten Sonderfälle werden nur noch als erhellende Bestätigung ihrer ersten Ergebnisse angeführt. Zunächst sieht sie den Grund dafür, daß Briefe, Proklamationen, Urkunden, geschäftliche Mitteilungen durchweg in Prosa geschrieben sind, in der Tatsache, daß sie nicht Spannungssphäre sondern Lockerung verdeutlichen. Wieder erweist sich der Begriff der Lockerung als ein gänzlich unklarer, unbestimmter, durch den immer gerade das bezeichnet wird, was im Belieben der Verfasserin steht: was hier für die dramatische Lockerung gilt, das wird im nächsten Augenblick auf die persönliche Lockerung bezogen, mag die dramatische Spannung alsdann noch so groß sein. Was einmal auf die dramatische oder seelische Einstellung des Schauspielers bezogen wird, das wird gleich danach auf den Zuschauer innerhalb oder außerhalb des Dramas übertragen usf. Dadurch entstehen die mehrfachen Inkonsequenzen in ihrem „Formgesetz", zu deren Widerlegung an sich großenteils noch nicht einmal ein Blick in die Formtradition des englischen Renaissancedramas nötig wäre. Abgesehen davon, daß die geschäftsmäßige Mitteilung dramatisch von größter Spannung sein kann und ihr alsdann „nur der Begriff der persönlichen Lockerung entspricht" [1]), zeigt gerade der von Frl. Klein als „dramatisch" bezeichnete Versbericht, daß die dramatische Spannung nur von untergeordneter Bedeutung ist und die persönliche Einstellung des Sprechenden den letzten Ausschlag gibt. Nicht dramatische Spannung und Lockerung sollen durch den Wechsel bezeichnet werden, sondern persönliche Anteilnahme und gänzlich unpersönliche, geschäftsmäßig wirkende Mitteilung. Unter diesen Verhältnissen zeigt es sich, daß Frl. Kleins Einzwängung des Versberichtes in **Antony and Cleopatra** (II, 2) in ihr Schema der Willkür nicht entbehrt. Daneben können wir auch hier wieder auf das zeitgenössische Drama blicken, in dem wir die Erfahrung gemacht haben, daß unpersönliche Berichte, Briefe und dergl. vor Shakespeare und von seinen unmittelbaren Zeitgenossen ebensowohl wie auch noch im Ganzversdrama lange nach ihm in Prosa geformt sind (vgl. Jonson, Chapman, Fletcher u. a. m.). So fest war dieser auch von Shakespeare geteilte Brauch in der Gestaltungstechnik der Zeit verwurzelt. — Der Sinn ihrer Bemerkung: „Auch hier ist der spätere Uebergang zum Blankvers Stütze für unsere Ergebnisse" ist nicht ganz verständlich. Das wäre doch nur der Fall, wenn der Uebergang

[1]) Keller, Sh.-Jb. 66, 218 f.

noch zu Shakespeares Zeit oder unmittelbar danach erfolgt wäre. Daß er noch jahrzehntelang auf sich warten läßt, ist doch ein deutlicher Beweis dafür, daß wir in dieser Hinsicht für Shakespeare in mindestens ebenso weitgehendem Maße Traditionsgebundenheit anzuerkennen haben wie für Jonson und Fletcher.[1])

Daran fügt sich die Uebertragung ihres Wechselbegriffs auf die Forumszene im **Julius Caesar.** Die schönste Deutung ist dem Formwechsel hier wohl durch Wolfgang Keller gegeben worden: „Brutus, der reine Idealist, der die Unzuverlässigkeit der Volksmenge so wenig kennt, daß er vor ihr seine Handlung in schlichter Prosa zu verteidigen unternimmt, und dann dem Antonius das Wort gibt, der mit allem Pathos des Blankverses ein Meisterwerk der Demagogie zuwege bringt."[2]) Was Frl. Klein dazu veranlaßt, diese Auffassung als „seltsam" zu bezeichnen und damit abzulehnen, leuchtet mir nicht recht ein. Denn die im Sinne ihres „Gesetzes" versuchte Erklärung wirkt doch einigermaßen gekünstelt. Sie übersieht, um zunächst den Tatbestand zu ergänzen, daß Brutus ja nur einen Teil seiner an die Bürgerschaft gerichteten Rede in Prosa spricht. Sodann scheint sie nicht zu bemerken, daß das Volk keineswegs nur bei der „Ausstrahlung und Wirkung" bedeutenden Leichenrede Marc Antons im Blankvers spricht, sondern daß die Zwischenbemerkungen bei der „ohne Ausstrahlung und Wirkung" verhallenden Brutusrede ganz genau so in Versform erscheinen. Aber nun zur Rede des Brutus selbst. Gerade hier tritt die Vieldeutigkeit des Begriffs „Lockerung" klar zutage. Was ist Lockerung" wenn Brutus, der gerade von der Ermordung des Freundes kommt, einer Tat, die ihm nächtelang den Schlaf geraubt, zu der er sich nur unter furchtbarsten Seelenqualen entschlossen hat, da sie das Gemeinwohl erfordert, wenn Brutus seine äußerlich zwar schlicht und

---

[1]) Zur Frage der geschäftsmäßigen Mitteilung sagt Frl. Klein nunmehr ergänzend: „Auch eine geschäftsmäßige Mitteilung in Prosa ist nicht nur persönliche Lockerung, wie Keller meint, sondern auch r e l a t i v dramatische Losgelöstheit im Vergleich zu den vorhergehenden oder folgenden rhythmischen Aeußerungen willensgebundener Menschen, die Spanungssphäre, Handlungsfortschritt bedeuten." Mit dem von mir hervorgehobenen Wort „relativ" scheint mir alles gesagt zu sein. Frl. Klein spricht von relativ zu fassenden „Gradunterschieden der Lockerung" und sieht nicht, daß damit eigentlich auch von dem durch sie so energisch unterstrichenen Artunterschied zwischen Spannung und Lockerung nur mehr ein ziemlich willkürlicher Gradunterschied übrig bleibt. So erklärt sich auch ihre Stellungnahme zum Versbericht in **Antony and Cleopatra,** worüber oben gehandelt worden ist: nicht weil eine Spannung zum Ausdruck kommt, steht hier der Vers, sondern weil Shakespeare den Vers anwendet, sieht Frl. Klein darin Spannungssphäre. Stünde Prosa, so würde es mit der gleichen Ueberzeugungskraft als ein höherer Grad von Lockerung gedeutet worden sein.

[2]) Keller-Fehr, a. a. O., S. 76.

einfach wirkenden, in Wahrheit aber aus innerster Ueberzeugung kommenden Verteidigungsworte in Prosa sprechen darf? Gibt Brutus tatsächlich den Worten, die ebensogut „Spannungsdialog werden könnten und müßten, die Richtung zum lockeren Sinn"? Sollen wir in seinen Worten wirklich nichts Tieferes als eine „Entspannung des überfüllten Ich", eine „Flucht ins Seichte und Leere", ein „flaches Gekräusel sinniger und unsinniger Witze" sehen, wie es uns als Grund für Hamlets Sprechformwechsel gesagt wird, den Frl. Klein gelegentlich geradezu in Beziehung zur Brutusrede setzt?

Sehr wertvoll sind ihre Ausführungen zur Prosa der Wahnsinnigen. „Erhellt der Begriff der Lockerung[1]) nicht auch diese Prosa? Sind Wahnsinnige nicht gelockert von ihrem Sein und Erleben? Nicht gewaltsam zerrissen? Erkennen, wollen, handeln sie noch? Ihr Wesen ist unendlich entspannt, ihre Rede zielloses Geplapper." Was sie speziell zu **King Lear** sagt,[2]) mag mit Delius dahin ergänzt werden, daß die Hervorhebung des Wahnsinns durch die ungebundene Form wohl in des Dichters Absicht lag, jedoch ist dieses Prinzip nicht ganz streng durchgeführt. Für die allerdings wenig bedeutungsvollen Abweichungen könnte die mangelhafte Ueberlieferung des Textes verantwortlich gemacht werden.

So bewundernswert nun aber die Shakespearesche Formtechnik gerade betreffs der Prosa der Wahnsinnigen ist, auch hier verbietet uns ein nur flüchtiger Blick auf das zeitgenössische Drama, diese Erscheinung als Erfindung und selbständiges Kunstmittel Shakespeares anzusprechen. Es sei hier auf eine Anzahl ganz besonders typischer Beispiele aus den Werken seiner Zeitgenossen hingewiesen. Man vergleiche etwa die oben eingehend charakterisierte Redeform des sich wahnsinnig stellenden Brutus in Heywoods **Rape of Lucrece.** Ein Beispiel, das ganz besondere Beachtung verdient, haben wir doch in Heywood einen der bezüglich der Formgebung in seinen Stücken am stärksten traditionsgebundenen Dichter der Zeit erkannt. Man denke an die oben besprochene Prosa der Tollhausszenen bei Dekker und Webster und an die Wahnsinnsprosa in Fords **Lover's Melancholy.** Daß auch schon v o r Shakespeare völliger Wahnsinn durch die lockere Prosa bezeichnet wurde, beweisen etwa die zusammenhanglosen Worte der

---

[1]) Allerdings auch wieder nur in persönlicher Fassung. In ihrer dramatischen Funktion verkörpern gerade die Worte der Wahnsinnigen die größte und konzentrierteste Spannung, was auch Frl. Klein sieht, ohne sich allerdings der zu ihrer Lehre von der Gesetzmäßigkeit des Wechsels scharf kontrastierenden Vieldeutigkeit und Bedingtheit ihres Doppelbegriffs bewußt zu werden.

[2]) „In Lear blitzt dann und wann Erkenntnis auf, und sein ungeheures Leid kommt ihm zum Bewußtsein. Er fühlt sich in diesen Augenblicken als der, der er war. Das wirre, ungebundene Geschwätz geht über in die gebundene Rede."

verzweifelnden Sabina in Marlowes **Tamburlaine the Great** (V, 2) oder die des zornwütig-wahnwitzigen Bomelio in **The Rare Triumphs of Love and Fortune,** worin sich nach Berghäuser das erste Vorkommen einer Wahnsinnsdarstellung in der englischen Theaterdichtung findet.[1]) Daß Shakespeares Wahnsinnsprosa im vollen Umfange durch die Formtechnik im elisabethanischen Drama bedingt ist, scheint mir nach diesen Untersuchungen unanfechtbar festzustehen. Shakespeare blieb es jedoch überlassen, ein bereits bodenständig gewordenes Kunstmittel zu einer nie wieder erreichten Höhe zu bringen.

Die wertvollen Bemerkungen Frl. Kleins zu der Prosa der Irrsinnigen werden leider sofort durch verschiedene willkürliche Behauptungen abgelöst. Zu der an diesem Ort stehenden Behauptung, daß „Zuschauer eines Stückes gelockerte Menschen" seien, vgl. die obigen Ausführungen. Zwei Zeilen weiter unten lesen wir die Worte: „Es offenbart tiefe Bedeutung, daß Liedeinlagen sich nur in Prosaszenen finden: nur in gelockerter Sphäre singt man Lieder." Um die Unverantwortlichkeit dieser Notiz zu erhellen, bedürfen wir nicht einmal der Zeitgenossen Shakespeares. Die Zahl der gegenteiligen Beispiele bei Shakspeare ist so groß, daß sich jeder Kommentar von selbst erübrigt.[2])

---

[1]) W. Berghäuser, Die Darstellung des Wahnsinns im englischen Drama bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Diss. Gießen 1914.

[2]) Die zahlreichen von Keller gegebenen Beispiele machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, stellen vielmehr nur eine Auswahl derartiger Fälle dar. Frl. Kleins Ausflucht aus dem bezeichneten Widerspruch erscheint mir doch ziemlich matt. Sie weist darauf hin, daß die vielen bei Sh. sich findenden Gegenbeispiele so geartet sind, daß niemals (?) ein „Handlungsträger" sein Lied in „gespannter Sphäre" singt, und hält damit ihre Behauptung für erwiesen. — Ist es denn nun wirklich ein so w e s e n h a f t e r Unterschied, ob das Lied von einem Handlungsträger oder einem „zum Singen engagierten Knaben oder Mann" (bezw. einer Stimme oder einem Geiste) gesungen wird? Wenn ein solcher sein Lied vortragen kann, ohne daß die dramatische Gespanntheit der Szene zerreißt, warum soll es dann nicht auch ein Handlungsträger können? Wie kommt es, daß in **Much Ado about Nothing** V, 3 die durch Claudio geschaffene „Spannungssphäre" (?) durch den Vortrag des Liedes nicht zerreißt, obwohl Claudio in seinen Reden keineswegs besonders ernste oder auf seelische Gespanntheit deutende Gedanken äußert, sich vielmehr direkt auf das Lied bezieht: „Now music, sound, and sing your solemn hymn." Oder **Twelfth Night** II, 4. Der Herzog unterhält sich mit der als Cesario verkleideten Viola über das Mißgeschick jeder Liebe, die sich von einem jüngeren Mann an eine ältere Frau richtet. Da tritt der Narr auf, vergessen sind die ernsten Liebesgedanken, der Herzog läßt sich aus über das Lied des Narren:

„. . . . . it is silly sooth,
And dallies with the innocence of love,
Like the old age."

Trotzdem herrscht auch hier der Vers. — Aber ganz abgesehen davon: es ist ja noch nicht einmal richtig, daß Lieder in Versszenen n i e m a l s von Handlungsträgern gesungen werden. Die Lieder Ariels und der übrigen Geister im **Tempest** z. B. können doch nicht gut als „Stimmen" aufgefaßt werden. Sie werden viel-

Darauf folgt die Bemerkung, daß es sich „als sinnvoll" erweist, wenn in **Much Ado about Nothing** „die Prosa einen größeren Umfang einnimmt als der Vers". Dies geschieht deshalb, „weil Benedikts und Beatrices sprühender Humor fast wichtiger erscheint als jene sentimentale Claudio-Hero-Handlung." Denkt man daran zurück, daß weiter oben als W e s e n aller Shakespeareprosa die Ausmalung, die Erfüllung des Bildes mit „Hintergrund" bezeichnet war, so steht man hier vor der Frage: soll das, was auch für Frl. Klein das Wichtigste am ganzen Stück ist, was uns einen ganzen Abend über in Spannung hält, soll das Hintergrund sein? Hintergrund wozu? — Auch hier gestatte man mir zur Ergänzung wieder einen kurzen Hinweis auf Ben Jonson, in dessen Jugendwerken, wie wir gesehen haben, nach Frl. Klein noch weniger Spannungsraum übrigbliebe als in Shakespeares **Much Ado about Nothing.**

Und dann folgt eine Stelle, die angesichts der geschilderten Umstände nicht übergangen werden durfte. Frl. Klein selbst nimmt Stellung zu der Tatsache, daß ihr Prinzip nicht immer zutrifft. Befremden muß nur die Art, wie sie es tut. Einen großen Teil der Fälle hat sie ja bereits, wie wir gesehen haben, mit mehr oder weniger großer Berechtigung durch ihr Schema zu deuten versucht. Die restlichen Fälle werden damit erklärt, daß die betreffenden Stellen nach Sievers nicht von Shakespeare stammen. Und alles, was auch damit noch nicht erklärt ist, wird ohne weitere Untersuchung durch den Hinweis abgetan, daß „auch Rembrandt mitunter unrembrandtisch malte". — Wenn Frl. Klein glaubt, mit einem Hinweis auf Sievers das häufige Abweichen Shakespeares von seinem „Formgesetz" im **King Lear** speziell dadurch erklären zu können, daß die betreffenden Stellen als

---

mehr gerade fast stets in Szenen gesungen, wo die Geister selbst z. T. in langen Blankversreden zu den Menschen in Beziehung treten, also im wahrsten Sinne des Wortes „Handlungsträger" sind. Oder sollen die großen Blankversreden des Ariel, der Iris, der Ceres n i c h t „Spannungssphäre" verkörpern? Dann aber müßte Frl. Klein lange in Vers geformte Abschnitte des **Tempest** als Lockerungsraum ansehen, würde sich also von dieser Seite her widersprechen. — Wie steht es um **Cymbeline** IV, 2, wo Guiderius und Arviragus mitten in einer viele Seiten umfassenden Versszene der scheintoten Imogen das Grablied singen, ohne daß auch nur ein einziges Prosawort fällt? — Was ist es mit **The Taming of the Shrew** IV, 1? Das Prosageschwätz der Diener ist vorüber, Petruchio und Catharina beherrschen das Feld, und damit wird der Blankvers zum charakteristischen Formelement für den Rest der Szene. Und Petruchio singt mitten in dieser Szene ganz lustig einige Liedverse vor sich hin, ohne auch nur im geringsten darauf bedacht zu sein, sich vorher zu „entspannen" und dem lockeren Sinn die lockere Form zu geben. — Oder **Othello** IV, 3. Ist denn Desdemona tatsächlich entspannt, als sie ihr Weidenlied singt? Emilia ist es doch, die in Prosa dazu schwatzt und plaudert; Desdemona selbst bleibt doch auch hier beim Vers und spricht nicht nur vorher, sondern auch während des Prosaschwatzes der Emilia in Versen, durchaus unabhängig von irgend einer Form von Spannung oder Lockerung.

nicht-shakespearisches Produkt angeführt werden, so ist die Frage damit doch nicht gelöst, sondern erst gestellt. Hatte Shakespeare wirklich einen so deutlich greifbaren Formwillen, wie Frl. Klein ihn aufzudecken bestrebt ist, so bleibt immer noch die große Frage offen, weshalb er dann ganze Szenen unverändert von einem anderen Autor übernahm, wo es ihm bei seinem überragenden Talent doch ein Leichtes gewesen wäre, mit wenigen Federstrichen die ganze Stelle nach seinem Prinzip umzuformen? Der gewaltige Eindruck, den das Stück hinterläßt, und den natürlich auch Shakespeare kannte, ist ein so einheitlicher, daß der Dichter, wäre seiner Ueberzeugung nach die Durchbrechung seines Prinzips der Anlaß zu einer Disharmonie in der Gesamtwirkung geworden, die geringe Mühe der Umformung sicher nicht gescheut hätte.

In der 2. Fußnote auf S. 30 bringt Frl. Klein ihr Formgesetz mit der Ansicht in Berührung, daß zu Shakespeares Zeit alle Stücke pausenlos gespielt wurden. „Das Drama Shakespeares und seine Form ist in sich Spannung und Entspannung, im höchsten Sinne Handlung und Pause zugleich." Mit letzterer Tatsache sagt uns Frl. Klein nicht viel Neues. Denn die Clownszenen, die nach ihr übrigens unbedingt zum Weltbild des Dichters gehören und keine „ausscheidbaren Intermezzi" sind, sind nie als etwas anderes als nur durch die Zeitströmung zu erklärende Einflüsse der Theaterkonvention angesprochen worden, deren Sinn Entspannung des Publikums bedeutete. Frl. Klein aber begnügt sich mit dieser bisher erkannten und anerkannten Wahrheit nicht, bringt besagte Erscheinung mit dem Formwechsel unmittelbar in Zusammenhang und sieht in jeder Prosastelle Entspannung und Pause „im höchsten Sinne". Anstelle einer eingehenden Widerlegung dieser Behauptung seien nur ein paar der sich notwendig ergebenden Fragen vorgebracht. Soll die Brutusrede tatsächlich „Entspannung" sein, Entspannung der Spieler oder gar der Zuschauer? Sollen die in wahnsinniger Leidenschaft hervorgestoßenen Prosaworte Othellos, soll das furchtbare Prosageschwätz Lears, der nervenaufpeitschende simulierte Wahnsinn Hamlets, sollen alle diese Erscheinungen wirklich „Entspannung der Zuschauer" sein, können sie als Pause, selbst als Pause im höchsten Sinne gewertet werden? Bedeuten sie wirklich nichts weiter als „Farbe, Fülle und Hintergrund"? Ja, soll Shakespeare tatsächlich Stücke geschrieben haben, in denen die Pause das Wichtigste ist, die nur nebenbei von ein bißchen Handlung umkleidet wird, wie es ja bei konsequenter Anwendung ihrer Termini beispielsweise für **Much Ado about Nothing** gelten müßte? — Und wollten wir uns noch an die vier Seiten zuvor abgegebene Erklärung erinnern, daß „Zuschauer eines Theaterstückes gelockerte Menschen" sind, so würden wir uns vor die Frage gestellt sehen, was bei dem von Natur gelockerten Zuschauer unter „Spannung" zu verstehen ist, wovon und wozu er als „Entspannter" denn überhaupt noch entspannt werden soll! — Noch krasser wird

der Widerspruch, wenn wir uns die Anfangsworte der Formanalyse des **Macbeth** vergegenwärtigen: „Erster S p a n n u n g s r a u m : Drei Hexen g a u k e l n über den Platz . . ." [1]) Was ist „Spannung", wenn Brutus in seiner großen Verteidigungsrede „gelockert" ist, wenn Lear in der furchtbarsten und tragischsten Szene der ganzen Weltliteratur stellenweise „gelockert" ist, und zwar so weit gelockert, daß der Zuschauer seine Worte als „Pause" empfindet, die Hexen im **Macbeth** aber, wenn sie über die Szene „gaukeln", „Spannungssphäre" verkörpern? —

Die Beispiele, die die Unmöglichkeit der Kleinschen These erweisen, ließen sich vermehren. Eine vollständige Zusammenstellung der einzelnen Fälle erübrigt sich angesichts der im Vorangehenden dargelegten Fehler der Arbeit von Frl. Klein. Außerdem kann jede beliebige Nachprüfung an Hand der systematischen Materialsammlungen von Delius, Janssen und Frl. Bordukat vorgenommen werden. — Da es sich aber in der ganzen behandelten Frage der Formgebung im elisabethanischen Drama nicht um Einzelheiten und Nebensächlichkeiten, sondern um Prinzipielles handelt, sollen den Abschluß der Arbeit ein paar allgemeine, prinzipielle Bemerkungen bilden.

Das elisabethanische Drama stellt in seiner Geschlossenheit, der grandiosen Einfachheit und Einheitlichkeit des Auflebens aus dem Nichts, des Wachstums bis zur höchsten Vollendung und des Verfalls bis zur vollständigen Auflösung unter der Puritanerherrschaft ein ganz einmaliges und unvergleichliches in sich geschlossenes organisches Gebilde innerhalb der abendländisch-europäischen Kunst dar. Der alles überragende Kulminationspunkt in diesem Ganzen ist das Kunstwerk Shakespeares. Nur aus diesem Ganzen heraus ist die „überzeitliche" weil allgemein-menschliche Kunst des großen Briten zu verstehen. Und die vornehmste Aufgabe eines Forschers des 20. Jahrhunderts kann es nur sein, Shakespeare als Gipfelpunkt des englischen Renaissancedramas zu sehen und von hier aus zu verstehen. Was vom Kunstwerk allgemein gilt, das gilt in Sonderheit von seiner äußeren Form, unter der es uns erscheint. Shakespeare in formtechnischer Hinsicht aus dem Gesamtkunstwerk des englischen Renaissancedramas ohne faßbaren Grund einer einmal aufgestellten These zuliebe herauszureißen, sehe ich nicht den geringsten Anlaß. Und mit welchen Augen ich die Form des Shakespeareschen Dramas innerhalb der dramatischen Kunst seiner Zeit sehe, hoffe ich klar genug zum Ausdruck gebracht zu haben. Ich bekenne mich voll und ganz zu Eckhardts Einstellung: „Shakespeares Dramendichtung ist natürlich keine isolierte Größe. An tausend Fäden hing sie mit seiner Zeit und seinem Lande zusammen." Eine Auffassung, die trotz ihrer Selbstverständlichkeit gerade heute immer wieder klar und deutlich ausgesprochen zu werden verdient. — Durch den zweiten Teil ihrer ersten Arbeit beweist Magd. Klein, daß auch sie an ein weitgehendes Zusammenhängen und Abhängigsein der einzelnen

[1]) Sperrungen von mir.

Kunstschöpfer voneinander in formtechnischer Hinsicht glaubt. Das „sogenannte Deutsche Drama" wird ihr geradezu zu einem einheitlichen Begriff. Warum soll das, was für das 19. Jahrhundert gilt, nicht auch für die Shakespeare-Zeit gelten? Ja, der Gegensatz ist ein noch krasserer: nichts bedeuten ihre Ausführungen über das deutsche Drama für das Verständnis des elisabethansichen Dramas. Mit welchem Recht kann sie behaupten, „alle wesentlichen Verknüpfungen der beiden Formelemente von Shakespeare bis zum deutschen Impressionismus" in Augenschein genommen zu haben, da sie die unmittelbaren Nachfolger Shakespeares, seine eigenen Schüler und bewußten Nachahmer der gleichen Kunstrichtung der Erwähnung überhaupt nicht für würdig erachtet und statt dessen sich an eine Jahrhunderte später liegende, nur ganz äußerlich zu Shakespeare in Beziehung stehende Kunst wendet?

In ihrer Rückschau macht Frl. Klein die Beobachtung, daß die Verknüpfung von Vers und Prosa nicht an einen einzigen Stil gebunden ist. „In ihr kann Barock, Naturalismus, Impressionismus und Expressionismus sein Drama gestalten." [1]) Demgegenüber muß darauf

[1]) Mit ebensolcher Selbstverständlichkeit, mit der Frl. Klein übrigens der Walzelschen These huldigt, Shakespeare sei dem Barock zuzuschreiben, rechnen wir Shakespeare zur Renaissanceliteratur. Wir folgen hier einer großen Zahl bedeutender Kenner der englischen Renaissancedramatik, die Dichtwerke und Dichterpersönlichkeiten nicht allein nach der Wort- und Formtechnik beurteilen, sondern bei Shakespeare beispielsweise eine gar nicht abzustreitende ausgesprochene „Gesinnung der Renaissance" (Keller, Sh.-Jb. 66, 213) für die Klassifizierung als mindestens ebenso ausschlaggebend betrachten. Wenn im übrigen die Shakespearesche Form mit äußeren Abwandlungen aber gleicher Wesensfunktion auch in einer ganzen Reihe anderer Kunstgattungen Geltung haben kann, so sieht man nicht ein, weshalb sie nicht auch für die englische Renaissance gelten soll. Sie wäre also konsequenterweise überhaupt nicht als Argument für die „Barockthese" auszuwerten, wie es Frl. Klein durch mehrfache Hinweise versucht. Mit demselben Recht, mit dem den genannten Kunstrichtungen „barocke" Elemente zu entnehmen sind, könnte man sie auch in der Renaissance und noch dazu in der durch zahlreiche „mittelalterliche Erbstücke" beschwerten „englischen Renaissance" (Eckhardt) rechtfertigen, ohne dieselben in Barock umdeuten zu müssen. Daß Shakespeare rein sprachlich ebenso viele barocke Stileigentümlichkeiten aufzuweisen hat wie seine Zeitgenossen, ist kein hinreichendes Argument dafür, Shakespeare als „Barockkünstler" zu klassifizieren. (Vgl. hierzu besonders H. Glunz, Anglia-Beiblatt 42, 99 ff.) — Auch Frl. Kleins Behauptung, daß durch die Aufteilung vieler Shakespearescher Werke in Vers- und Prosa-Abschnitte der barocke Gestaltungswille sich deutlich zeigt im Gegensatz zur Bauweise der Renaissance, die die antike Akteinteilung nutzt, scheint mir nicht so unmittelbar einleuchtend zu sein. Sie sieht in der Akt- und Szeneneinteilung bei Shakespeare etwas Unwesentliches, für die Form des Shakespeareschen Dramas durchaus Bedeutungsloses. Dabei übersieht sie, daß es in dieser Frage ja nicht so sehr oder ausschließlich auf die äußere Zahl und Einteilung der Akte ankommt, sondern vielmehr auf das allgemeine Konstruktionsschema des Stückes. Dieses ist bei Shakespeare „fast ausnahmslos nach dem festen Plan der Renaissancekunst" gebaut, „mit der ausgeprägten Mittellinie im dritten Akt, wo der Höhepunkt meist durch eine groß angelegte Szene ausgedrückt wird." (Keller-Fehr, a. a. O. S. 75.)

hingewiesen werden, daß alle jene Kunstgattungen, in denen das Mischdrama Gestalt gewinnt, auch Dramen in der einfachen Form gestalten, ja, daß für die größten Dichter die Mischform im allgemeinen nur eine Uebergangsform ist, die sie meist frühzeitig zur einfachen Form führt. Goethe, Kleist, Grabbe, Hauptmann, Eulenberg, sie alle finden frühzeitig den Weg zur reinen Vers- oder reinen Prosaform. Frl. Klein nimmt auf Seite 68 zu dieser Erscheinung Stellung: „Ist es nicht ein Zeichen dafür, daß die Shakespearesche Form trotz aller Dehnbarkeit und umspannenden Weite unserem Rhythmus nicht (mehr) entspricht?" — Das Wörtchen „mehr" setzt sie in Klammern, wodurch ihre Vermutung aber keineswegs richtiger wird. Ein einziger Blick auf Shakespeares Zeitgenossen hätte sie belehrt, daß die Mischform auch dem Rhythmus des Renaissance- und Barockmenschen in vielen Fällen nicht (mehr?) entsprochen hat. Fast ausnahmslos machen sie die Entwicklung zum reinen Versdrama durch, und zwar nicht erst die „silverage Elizabethans". Jonson hat sich bereits 1603 zur neuen Form durchgerungen, Chapman 1604,[1]) Fletcher 1607, zu einer Zeit also, da Shakespeare seine vollendetsten Mischdramen schuf. Und blicken wir auf Shakespeare selbst, so sehen wir deutlich und scharf die der Zeitströmung entsprechende Linie in seiner Formgebung. Von der rein konventionellen Handhabung des Formwechsels in seinen Frühwerken macht er den Weg über den kunstvollsten Ausbau der feinsten, abgetöntesten Stimmungsunterschiede, um sich in den Romanzen, in denen — wie schon Delius klar erkannte — die Prosa „auf das Unvermeidliche beschränkt" ist, dem Ganzversdrama unmittelbar zu nähern. Eine Erscheinung, die Frl. Klein der Erwähnung überhaupt nicht für wert erachtet. Wenn Shakespeare schließlich doch nicht die reine Versform erreichte, so liegt der Grund vielleicht darin, daß er in bewußter Reaktion gegen die „Dichter"-Gruppe der Theaterkonvention die Treue hielt,[2]) und bevor er mit der Tradition brechen konnte, für immer sich von der Bühne zurückzog. Daß auch er in weitgehendem Maße von der Zeitströmung erfaßt war, dafür liefern die Romanzen den besten Beweis.

Und damit kommen wir zur Kardinalfrage. Ist es denn wirklich eines Shakespeare unwürdig, tatsächlich vorhandene zeitgebundene Wesenszüge seiner Kunst als solche anzuerkennen? Was berechtigt uns, die deutlicher als bei den meisten seiner Zeitgenossen wahrnehmbare Zeitverwachsenheit für die gleichen Erscheinungen, da wir sie für jene anerkennen, bei Shakespeare ohne Begründung zu leugnen? Und ist es

[1]) In diesem Jahre gestaltet Chapman sein erstes ausgesprochenes Versdrama. Schon vorher aber befand er sich unmittelbar auf dem Wege zum Ganzversdram, so daß wir vielleicht annehmen können, daß der erste Anstoß zur neuen Form, die allmählich in der ganzen Bühnendichtung herrschend wird, von ihm (und nicht von Jonson) ausging. (Vgl. die obigen Ausführungen über Chapman, besondere Fußnote 1 auf Seite 29.)

[2]) Vgl. hierzu Fußnote 6 auf S. 4.

denn wirklich eines Shakespeares so viel würdiger, in dem Formwechsel an Stelle eines Ausdrucksmittels für Stimmungsunterschiede, wie wir es für alle übrigen Elisabethaner erkannt haben, einen gemeinsame „Wesensfunktion" bezeichnenden Wechselbegriff von Spannung und Lokkerung zu sehen? Ja, ist es eines Dichters überhaupt würdig, sein ganzes Leben hindurch nach einem starren unvariierbar festgelegten „Gesetz" zu schaffen, das ausnahmslos für alle seine Werke Gültigkeit hat? Ein Gesetz dazu, das letzten Endes, wie wir gesehen haben, überhaupt nichts Einheitliches darstellt, und unter dem der souveränen Willkür seiner Entdeckerin gemäß für jeden einzelnen Fall gerade das verstanden wird, was in ihrem Belieben steht?

Das Wesen der Shakespeareschen Wort- und Formtechnik liegt nicht darin, daß Shakespeare sich in bewußten Gegensatz zu jeder Tradition der Bühnentechnik stellte und durch Anwendung eines für das ganze elisabethanische Drama etwas Einmaliges darstellenden Prinzips leuchtend seine Zeit überstrahlte. Es liegt vielmehr in der Unbegrenztheit und in solcher Vielgestaltigkeit nie wieder erreichten Steigerung des die Formgebung der ganzen Zeit beherrschenden Prinzips: nicht in der Art also, sondern im Grade. Die Rückkehr zu Keller und Frl. Bordukat, die in dem Formwechsel den Ausdruck verschiedener durch den Inhalt der Rede und die Person des Redenden, sowie durch die augenblickliche Stimmung des Dichters weitgehend gegebener und beeinflußter Stimmungen sehen, scheint mir auf Grund unserer im zeitgenössischen Drama gemachten Erfahrungen eine unbedingte Forderung.

Frl. Klein schließt — und damit erfahren alle unsere ihr entgegengebrachten Bedenken eine nochmalige Unterstreichung — mit einer völkerpsychologischen Ausdeutung ihres Formprinzips: nur durch germanische Dichter findet der Wechsel zwischen Vers und Prosa Verwendung, denn nur sie sehen die Welt im Wechsel von Spannung und Lockerung. Eine Nachprüfung, ob und wie weit ihre Voraussetzung, daß nur germanische Dichter den Formwechsel kennen, stimmt, ist mir leider nicht möglich. Die Entscheidung darüber, wie weit derartige Ausdeutungen überhaupt möglich und berechtigt sind, muß denen überlassen bleiben, die an den alles beglückenden Segen der Völkerpsychologie glauben. Für uns ergibt sich nicht nur die Frage, ob etwa Goethe, Schiller, Lessing, Kleist, Hebbel, Hauptmann in ihren Werken nicht germanisches Wesen offenbaren oder ob sie, wie etwa Goethe und Kleist, vielleicht einmal germanisch und ein ander Mal nichtgermanisch empfinden und gestalten: [1]) vor allem kann ich mich

[1]) Wollten wir dazu aus Frl. Kleins Uebertragung des Spannung-Lockerung-Prinzips auf Oper und Singspiel die letzte Schlußfolgerung ziehen, so ergäbe sich die Erkenntnis, daß nicht nur Mozart, sondern auch Boildieu, Auber, Rossini beispielweise „germanischer" gestalten als Wagner und Strauß.

des Eindrucks nicht erwehren, daß man die gleiche Erscheinung, träte sie nicht in der germanischen, sondern in einer der romanischen oder slavischen Literaturen auf, mit ebensolcher Begeisterung als Ausgeburt der Seelenstruktur dieser Völker feiern würde, mit der man sie heute zum typischen Charakteristikum der germanischen Sonderart erhebt.[1])

Eine wesentliche Förderung oder Bereicherung hat unsere Kenntnis der Shakespeareschen Formtechnik durch die Studie von Magdalene Klein jedenfalls nicht erfahren. Ihr als so völlig neuartig hingestelltes Prinzip des Formwechsels bei Shakespeare, das dem Kenner des englischen Renaissancedramas auf den ersten Blick verdächtig erscheinen muß, hat sich als verfehlt erwiesen. Soweit Frl. Klein mit ihren Vorgängern übereinstimmt — soweit also „Spannung" und „Lockerung" nichts anderes bedeuten als neue Ausdrücke für die alten Begriffe — haben sich ihre Ergebnisse auch für die Dramen der Zeitgenossen Shakespeares als zutreffend erwiesen. Wo sie davon abweicht und Einzeltatsachen zu Gesetzmäßigkeiten zu stempeln unternimmt, verfällt sie überall in Irrtümer und Widersprüche. Ihr ganzes Prinzip verläuft sich in relativen und subjektiven Einzeldeutungen, die oftmals zweifellos recht bestechend wirken mögen. Was daran von objektivem Werte ist, das ist in großen Zügen vor ihr bereits von Janssen, Keller und Frl. Bordukat erkannt und, wenn auch in anderer Form, klar zum Ausdruck gebracht worden. Die vorliegende Untersuchung hat mit aller Evidenz ergeben, daß nicht nur die übrigen Elisabethaner, sondern

---

[1]) In welche Widersprüche man sich mit derartigen völkerpsychologischen Deutungsversuchen verstricken kann, zeigt viel offensichtlicher noch ein Beispiel aus ihrer zweiten Arbeit. Ich meine ihre Erklärung für den „tiefen Sinn" des Formwechsels bei Othello im Gegensatz zu Macbeth. Bei Othello, „dem Orientalen", ist Entspannung möglich „als Ausdruck des leidenschaftlicheren südlichen Blutes im Uebermaß des Leidens" — „im Gegensatz zu dem nordischen Macbeth, dessen Spannung und Seinsgebundenheit auch im Uebermaß nicht zerreißen kann." So schön diese Deutung klingt — wenn man das Recht hat, Macbeth in diesem Sinne mit Othello in Parallele zu setzen, dann muß man es wohl auch für Lear haben dürfen. Dann aber wären wir konsequenterweise gezwungen, in Lear den orientalischsten Orientalen zu sehen, der sich überhaupt darstellen läßt. Und noch offensichtlicher wird der Widerspruch, wenn wir unseren Blick von hier aus auf die Figur des Hamlet lenken. Die Anwendung ergibt sich von selbst. — Uebrigens genügt auch schon ein einziger Blick auf den **Macbeth** allein, um den hier aufgezeigten Widerspruch scharf hervortreten zu lassen. Macbeth selbst, so wird behauptet, kann sich nicht entspannen, da er ein nordischer Mensch ist. Wie aber steht es um die Lady Macbeth? Die über ihre Kräfte gehenden Nervenanspannungen lösen einen vollkommenen geistigen und seelischen Zusammenbruch dieser zuerst so gigantisch erscheinenden, bis in jede Faser ihres Seins eine übermenschlich-heroische Germanin offenbarenden Gestalt aus: zerrütteten Geistes, ein paar unzusammenhängende Prosaworte stammelnd, tritt sie im letzten Akt noch einmal vor unsere Augen. Sollen wir sie nun deshalb im Ernst als Orientalin entsprechen müssen?

auch Shakespeare selbst in der Formgebung sich in weitgehendem Maße in der gleichen Richtung bewegen. Mag diese sich ausschließlich auf nackte Tatsachen gründende Erkenntnis im Hinblick auf Shakespeare vielleicht ernüchternder und phantasieärmer wirken als die oftmals außerordentlich bestechenden Erklärungsversuche Magdalene Kleins, der Wissenschaft scheint sie in meinen Augen dienlicher zu sein als eine sich in allgemeinen Betrachtungen verlaufende, gänzlich unbeweisbare Hypothese, die geeignet scheint, an die Stelle von Ergebnissen zu treten, die gar keine Ergebnisse sind.

Literatur.

I. Texte.

Beaumont, Fr. and John Fletcher, Best Plays. (Mermaid Series.)
—, Complete Plays, ed. by A. Glover. Cambridge 1905 ff.
—, Complete Plays, ed. by Darley. London o. J. (Routledge and Sons.)
Chapman, George, Best Plays. (M. S.)
—, Works, ed. by R. H. Shepherd. London 1911.
Dekker, Thomas, Best Plays. (M. S.)
Ford, John, Best Plays. (M. S.)
Heywood, Thomas, Best Plays. (M. S.)
Jonson, Benjamin, Complete Plays. (Everyman's Library.)
—, Works, by W. Gifford. Ed. by Fr. Cunningham. London o. J. (Chatto and Windus.)
—, His Life and Work, ed. by Herford and Simpson. Oxford 1925 ff. (Bisher Band 1—4.)
—, Masques and Entertainments. ed. by H. Morley. London o. J (Carisbrooke Library.)
Kyd, Thomas, The Works. Ed by F. S. Boas, Oxford 1901.
Marlowe, Christopher, The Works. Ed. by C. F. T. Brooke. Oxford 1925.
Marston, John, Works, ed. by J. O. Halliwell. London 1856.
Massinger, Philip, Best Plays. (M. S.)
Middleton, Thomas, Best Plays. (M. S.)
Shakespeare, William, Works. Globe Edition. London 1924.
—, Werke, hrsg. von W. Keller. Goldene Klass.-Bibl. Berlin.
—, Werke, hrsg. von A. Brandl. Bibliogr. Inst. Leipzig.
—, Six Plays by Contemporaries of —, ed. by Wheeler. (The World's Classics.)
Webster, J. and C. Tourneur, Best. Plays. (M. S.)

II. Abhandlungen.

Aronstein, Ph., Das englische Renaissancedrama. Leipzig 1929.
Berghäuser, W., Die Darstellung des Wahnsinnes im englischen Drama bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Diss. Gießen 1914.
Bordukat, G., Die Abgrenzung zwischen Vers und Prosa in den Dramen Shakespeares. Diss. Königsberg 1918.
Delius, N., Die Prosa in Shakespeares Dramen. Sh.-Jb. V, 227 ff.
Eckhardt, E., Das englische Drama im Zeitalter der Reformation und der Hochrenaissance. Berlin 1929.
—, Das englische Drama der Spätrenaissance. Berlin 1929.
Fansler, H. E., The Evolution of Technic in Elizabethan Tragedy. Chicago 1914.

Glunz, H., Referat über Michels, Barockstil bei Shakespeare und Calderon. Anglia-Beibl. 42, S. 99 ff.
Gundolf, Fr., Shakespeare, sein Wesen und Werk. 2 Bde. Bln. 1929.
Hunekuhl, Cläre, Referat über Muncaster, The Use of Prose in Elizabethan Drama, Sh.-Jb. N. F. I, 234.
Janssen, V. F., Die Prosa in Shaksperes Dramen. Straßburg 1897.
Keller, W., Referat über Janssen, Die Prosa in Shakespeares Dramen, Dtsche. Lit.-Zeitg. 21, Spalte 1893—94. Lpz. 1900.
—, Sammelreferate in den letzten Bänden des Sh.-Jb.
Keller, W. und Bernh. Fehr, Englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung. In Walzels Handb. der Literatur-Wiss. Wildpark 1929.
Klein, Magdalene, Shakespeares dramatisches Formgesetz. (Wortkunst, hrsg. von O. Walzel. N. F. 4.) München 1930.
—, Form und Aufbau der Tragödien Macbeth, Othello, Lear, Hamlet — Ein Ausdruck des Wesens ihrer Handlungsträger. (Anglia 56, 67.)
Muncaster, Marie, The Use of Prose in Elizabethan Drama. Modern Language Review 14, 10 ff.
Scherer, Bernh., Polonius, der Typus des Senilen. (Anglia 54, 149 ff.)
—, Welche Bedeutung hat Samuel Pepys' Diary für die Shakespeareforschung? (Neuere Sprachen 38, 662 ff.)
Sharpe, H., The Prose in Shakespeare's Plays, Transactions of the New Shakspere Society 24. (1885.)
Sievers, E., Shakespeares Anteil am König Lear. In Anglica II. (Palaestra 148.) S. 173 ff. Lpz. 1925.
Wolff, M. J., Shakespeare, der Dichter und sein Werk. 2. Bde. München 1926. (6. Auflage.)
—, Zum englischen Renaissancedrama. G. R. M. 17, 295 ff.
—, Ref. über Eckhardt, Das engl. Drama der Spätrenaissance. Neuere Sprachen 37, 675 f.

Lebenslauf.

Bernhard Scherer, katholischer Konfession, Sohn des Chefarztes Dr. August Scherer und seiner Ehefrau Margarete geb. Fellbaum, wurde am 23. Mai 1909 in Bromberg (jetzt Polen) geboren. Seine wissenschaftliche Vorbildung erhielt er zunächst an einigen Schulen in Bromberg, ab Ostern 1921 an der Reformrealgymnasial-Abteilung des Staatl. Domgymnasiums in Magdeburg, das er am 9. 3. 1928 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Er widmete sich dann dem Studium der neueren Sprachen und der Geographie an den Universitäten München (3 Semester), Berlin (1 S.), Paris (1 S.), Münster (3 S.). Im Sommer 1931 weilte er zur Vervollkommnung seiner Sprachkenntnisse einige Wochen in England.